arta

ANUL XXXII NR. 9/1985

arta

ANUL XXXII NR. 9/1985

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Mircea Dumitrescu, Atanase Cartojan, Laurențiu Ruță, Constantin Popovici, Cristinel Trancă, Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Wilhelm Dusil, Ioan Sumedrea

DIAPOZITIVE COLOR

Eugeniu Lupu, Radu Braun, Atanase Cartojan

Redacția mulțumește artiștilor pentru materialul fotografic pus la dispoziție spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

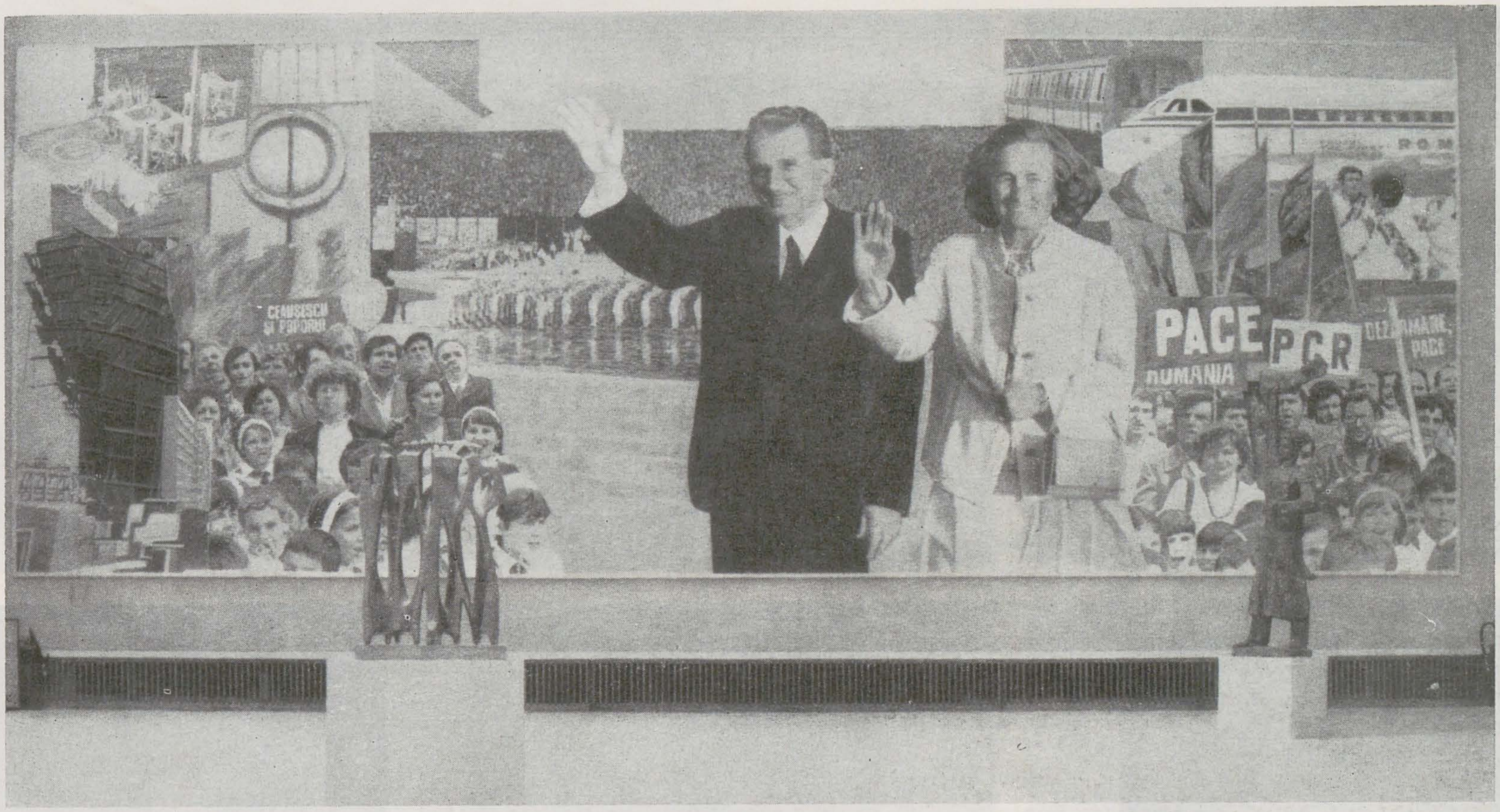
TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

EDITORIAL	1	Magistralele « Epocii Ceaușescu »	Gheorghe Grigore
	4	Ctitoriile « Epocii Nicolae Ceaușescu »	Constantin Suter
RETROSPECTIVĂ	6	Nadia Popovici	Mihai Mitre
ANUL INTERNAȚIONAL AL TINERETULUI	7	Tineri artiști din București	Adrian Guță
	10	. . . Cluj-Napoca	
	14	. . . Tîrgu Mureș	Mihai Mitre
	15	Cenaclul U.A.P. Tîrgu Jiu	Gigi Mihăiță, Cătălin Davidescu
	17	Tineri artiști din Craiova	Horia Horșia
	19	. . . Sibiu	Gheorghe Vida
	21	. . . Arad	Călin Dan
	24	. . . Timișoara, Oradea, Baia Mare	Andrei Pintilie, Horia Horșia, Olga Bușneag
ÎNVĂȚĂMÎNT/CERCETARE/PRODUCȚIE	25	Design urban	Dinu Dumbrăviceanu
ATELIERE	26	Petru Lucaci	Gheorghe Vida
	27	Cristina Popescu Russu	Theodor Redlow
	28	Rolando Negoiță, Marian Zidaru,	Aurelia Mocanu
	30	Marilena Preda Sânc	Mihai Drișcu
	31	Cătălin Guguianu, Bogdan Bârleanu	Mihai Ispir
	33	Carnet de critic (XI)	Mihai Drișcu
	34	Spectacularul, simptom al vizualității contemporane	Magda Cârneci
	36	In memoriam: Ion Frunzetti	
CĂRȚI/IDEI	38	Dan Hăulică: Nostalgia sintezei	Theodor Redlow
	40	Jurnalul galeriilor	Magda Cârneci, Olga Bușneag, Rodica Pascu, Valentin Ciucă, Cătălin Davidescu
	45	Meridiane	Mihai Ispir, Horia Horșia, Adina Kenereș, Călin Dan
COPERTA	I	« Arc solar », sculptură în lemn, Baia Mare	Ioan Marchiș, Ioan Grama
COPERTA	IV	Tineri artiști din Cluj-Napoca	

EDITORIAL	1	L'exposition « Magistralele Epocii Ceaușescu »	Gheorghe Grigore
	4	Les fondations de « L'Epoque Ceaușescu »	Constantin Suter
RETROSPECTIVE	6	Nadia Popovici	Mihai Mitre
L'ANNÉE INTERNATIONALE DE LA JEUNESSE	7	Jeunes plasticiens de Bucarest	Adrian Guță
	10	. . . Cluj-Napoca	
	14	. . . Tirgu Mureș	Mihai Mitre
	15	Le cénacle U.A.P. de Tîrgu Jiu	Gigi Mihăiță, Cătălin Davidescu
	17	Jeunes plasticiens de Craiova	Horia Horșia
	19	. . . Sibiu	Gheorghe Vida
	21	. . . Arad	Călin Dan
	24	. . . Timișoara, Oradea, Baia Mare	Andrei Pintilie, Horia Horșia, Olga Bușneag
ENSEIGNEMENT/RECHERCHE/PRODUCTION	25	Design urbain	Dinu Dumbrăviceanu
ATELIERS	26	Petru Lucaci	Gheorghe Vida
	27	Cristina Popescu Russu	Theodor Redlow
	28	Rolando Negoiță, Marian Zidaru	Aurelia Mocanu
	30	Marilena Preda Sânc	Mihai Drișcu
	31	Cătălin Guguianu, Bogdan Bârleanu	Mihai Ispir
	33	Carnet du critique (XI)	Mihai Drișcu
	34	Le spectaculaire, symptôme de la visualité contemporaine	Magda Cârneci
	36	In memoriam: Ion Frunzetti	
LIVRES/IDÉES	38	Dan Hăulică: Nostalgie de la synthèse	Theodor Redlow
	40	Le journal des galéries	Magda Cârneci, Olga Bușneag, Rodica Pascu, Valentin Ciucă, Cătălin Davidescu
	45	Méridiens	Mihai Ispir, Horia Horșia, Adina Kenereș, Călin Dan
Couverture	I	« Arc solaire, » sculpture sur bois (Baia Mare)	Ioan Marchiș, Ioan Grama
Couverture	IV	Jeunes artistes de Cluj-Napoca	

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Магистрали « Эпохи Чаушеску »	Георге Григоре
	2	Основания « Эпохи Николае Чаушеску »	Константин Сутер
РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА	6	Надя Попович	Михай Митре
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГОД МОЛОДЁЖИ:	7	Молодые художники из Бухареста	Адриан Гуцэ
	10	. . .Клуж-Напока	
	14	. . .Тыргу Муреш	Михай Митре
	15	Кружок молодых художников — Тыргу Жиу	Г. Михэицэ, Кэтэлин Давидеску
	17	. . .Крайова	Хория Хоршия
	19	. . .Сибиу	Георге Вида
	24	. . .Тимишоара, Орадеа, Бая Маре	Андрей Пинтилие, Хория Хоршия, Ольга Бушнеаг
ОБРАЗОВАНИЕ/ИССЛЕДОВАНИЕ/ПРОИЗВОДСТВО	25	Городской дизайн	Дину Думбрэвичеану
АТЕЛЬЕ	26	Петру Лукач	Георге Вида
	27	Кристина Попеску-Руссу	Теодор Редлов
	28	Роландо Негоицэ, Мариан Зидару	Аурелия Мокану
	30	Марилена Преда Сынк	Михай Дришку
	31	Кэтэлин Гугуяну, Богдан Бырлеану	Михай Испир
	33	Блокнот искусствоведа (XI)	Михай Дришку
	34	Театральность, признак современной визуальности	Магда Кырнеч
	36	Ин мемориам: Ион Фрунзетти	
КНИГИ/ИДЕИ	38	Дан Хэуликэ: Носталгия синтеза	Теодор Редлов
	40	Журнал галереи	Магда Кырнеч, Ольга Бушнеаг, Родика Паску, Валентин Чукэ, Кэтэлин Давидеску
	45	Меридияны	Михай Испур, Хория Хоршия, Адина Кенереш, Кэлин Дан
ОБЛОЖКА	I	« Солнечная арка »; Бая Маре	Иоан Маркиш, Иоан Грама
	IV	Кружок молодых художников, Клуж-Напока	

https://biblioteca-digitala.ro



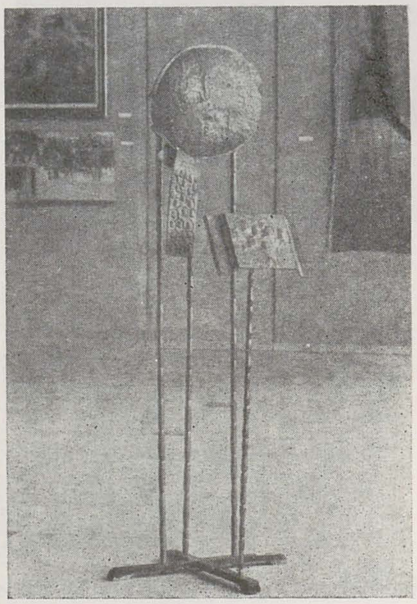
ION BITZAN, VLADIMIR ŞETRAN: *Omagiu*

magistralele «Epocii Ceauşescu»

gheorghe grigore

Situată sub acest semn generos, care defineşte pregnant şi în acelaşi timp delimitează o vîrstă a ţării, cu o specificitate aparte, fără precedent, vizibilă şi în dezvoltarea artelor plastice româneşti din ultimii 20 de ani, expoziţia de la sala Dalles îşi propune deci — şi reuşeşte în mare măsură — să se constituie într-o trecere în revistă amplă şi semnificativă, readucînd în memoria noastră afectivă, impunîndu-le cu vigoare, o serie de imagini plastice memorabile, semne indelebile ale unei epoci, cu justificată mîndrie şi conştiinţă patriotică denumită, intrată în istorie, ca *Epoca Ceauşescu*.
Este, precum se ştie, din actualitatea imediată pe care o trăim cu toţii, o epocă care a redimensionat plenar şi armonios structurile de bază ale societăţii româneşti, odată cu făurirea unui nou chip spiritual al patriei, proces dinamic şi dialectic, bazat nu în ultimul rînd pe o fertilă regîndire şi reintegrare a tradiţiei, un proces cu rezonanţe epopeice, aflat în plină desfăşurare astăzi şi iniţiat acum 20 de ani, de cînd destinele poporului nostru sînt conduse cu magistrală clarviziune şi patos revoluţionar de tovarăşul Nicolae Ceauşescu. Întrucît în cazul acestei expoziţii, demonstrînd posibilităţile creaţiei plastice de angajare — cu mijloace adecvate şi transfigurate într-un limbaj mobilizator, militant — în vasta operă de înfăptuire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, o cronică obişnuită, rutinieră, bazată pe descrierea unor opere este total neavenită, aici contînd mai ales o unitate de ansamblu, lesne reperabilă, de înălţătoare participare a creatorilor la viaţa ţării, la consemnarea şi propagarea vizuală a celor mai de seamă realizări, de necontestat, ctitorii cu drept de perenitate ale Epocii Ceauşescu. Nu trebuie însă, pentru o mai justă apreciere asupra lucrărilor expuse, să uităm totuşi, că, în sine, o lucrare cu intenţionalitate artistică, animată de idei generoase, reflectînd o ideologie unanim acceptată, nu devine o creaţie în adevăratul sens al cuvîntului, decît prin orchestrarea unor valenţe estetice, purtătoare de mesaj; altfel, rămîn searbede ilustraţii. Cum scria, cu luciditate, George Călinescu în 1959: « Arta este într-adevăr ideologie, însă o ideologie specifică, exprimată concret spre deosebire de ideologia teoretică, exprimată conceptual; noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui autor, tot aşa nu vom declara pe autor artist, dacă ideologia sa n-a devenit creaţie », iar, pentru a clarifica raportul artă-ideologie, dintr-o perspectivă marxistă, mi se pare potrivit să cităm o frază din *Estetica* lui Georg Lukács: « Relaţia reală dintre sarcina socială şi operă este următoarea: cu cît desăvîrşirea estetică imanentă a unei opere de artă este mai organică, cu atît este ea în stare să îndeplinească mai bine sarcina care i-a dat naştere ». Am efectuat acest excurs teoretic tocmai pentru a sublinia că asemenea primejdii, ale unei ilustrări fără probitate artistică şi estetică au fost ocolite de organizatorii expoziţiei prin însăşi structura secţiunilor manifestării. Astfel, expoziţia a fost gîndită între coordonatele unei retrospective, de sugerare inteligentă a liniilor de evoluţie tematică şi stilistică, ale mişcării plastice din ultimii 20 de ani, dar o retrospectivă sui-generis, cu surprinzătoare intercalări de opere recente, totul cuprins în două perimetre tematice, marcate distinct, dar aflate într-o relaţie de vase comunicante: momentul actual şi tradiţia istorică, culturală, politică. În acest chip, regăsim în expoziţie o serie de creaţii semnate de maeştri binecunoscuţi ai artei româneşti, cu valoare de repere orientative în conştiinţa publicului, creaţii ce aduc un omagiu firesc, uneori explicit, alteori implicit, prin substanţa, robusteţea personalităţii lor artistice, inconfundabile şi profund ataşate unor valori umaniste, un elogiu demn deci, ferit de şabloane şi restricţii, adus atît unor realităţi noi, cît şi luptei pentru instaurarea unei lumi a libertăţii şi dreptăţii. Este suficient să enumerăm în acest context opere, devenite muzeale, ale unor maeştri ca Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Ion Jalea, Ion Irimescu, Ion Musceleanu, Boris Caragea, Ion Vlasiu, Gheza Vida, Romul Ladea.
Compartimentul destinat unei actualităţi dinamice, fierbinţi, în continuă metamorfozare — unde artiştii sînt înainte de decantarea în liniştea atelierului, mai ales reporteri febrili şi participanţi plini de fervoare la uriaşele transformări pe care le înregis-

https://biblioteca-digitala.ro



1. DORIAN SZASZ: *Eroii daci*

2. TRAIAN BRĂDEAN: *Romulus și Remus*

3. SULTANA MAITEC: *Matei Basarab*

4. MIRCEA SPĂTARU: *1918*

5. GEORGETA NĂPĂRUȘ: *Costum național*

6. DIMITRIE GAVRILEAN: *Obiceiuri*

7. ION SĂLIȘTEANU: *Răspunderea*

8. IFTIMIE BÂRLEANU: *Făuritori de eră nouă*

9. ANA LUPAȘ: *Covor zburător*

10. COSTEL BADEA: *Omagială*

trează — este dominat de panoul colosal, impresionant, realizat de Ion Bitzan și Vladimir Șetran, dedicat strategului tuturor victoriilor noastre, tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu. Vastul dialog cu țara al secretarului general al partidului, concretizat prin prezența sa însuflețitoare, permanentă, în mijlocul oamenilor muncii, acolo unde se făuresc valorile materiale și spirituale, ce asigură mersul înainte al societății, sînt întruchipate cu o deosebită pregnanță, forță simbolică, efigială și capacitate de a decupa esențialul, datorită unor remarcabile virtuți compoziționale și de construcție cromatică, în lucrările lui Eugen Palade, Nicolae Bicfalvi, Ion Bitzan, Doru Rotaru, Vladimir Șetran și alții.

Alte lucrări, în tehnici diverse, detașate de o secvență precisă din actualitate au un pronunțat caracter emblematic, cu generalizări în cîmpul unor semnificații profunde, fixează chipul pentru eternitate al președintelui țării, ca erou al păcii, mare gînditor politic și patriot revoluționar (Paul Vasilescu, Constantin Piliuță, Lazăr Iacob, Dan Hatmanu, Dan Cristian Popescu, Ioan Cott și alții). Un mare număr de opere, selectate cu grijă din producția de rezistență a ultimilor 20 de ani, sînt semnate de creatori care și-au dovedit cu prisosință originalitatea și viabilitatea modului în care își structurează plastic o atitudine proprie ecuației lor creatoare și în același timp opțiunii lor civice. Ne gîndim aici la prezența unor artiști ca Viorel Mărginean, Vasile Celmare, Brăduț Covaliu, Virgil Almășanu, Ana Lupaș, Ion Pacea, Costel Badea, Ion Gheorghiu, Horea Flămându, Gheorghe

https://biblioteca-digitala.ro

1. *BORIS CARAGEA: Portret*

2. *ION PACEA: Copilărie fericită*

3. *IULIA ONIȚĂ: Portret*

4. *ALBIN STĂNESCU: Maeştri constructori*

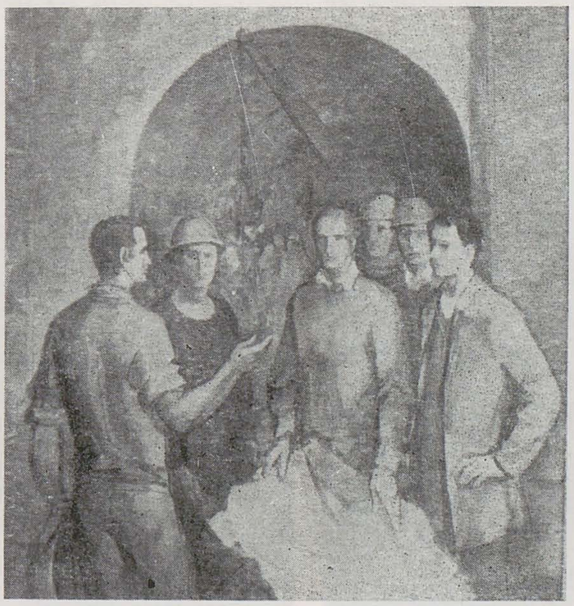
5. *DIMITRIE GRIGORAŞ: Omagiu constructorilor metroului bucureştean*

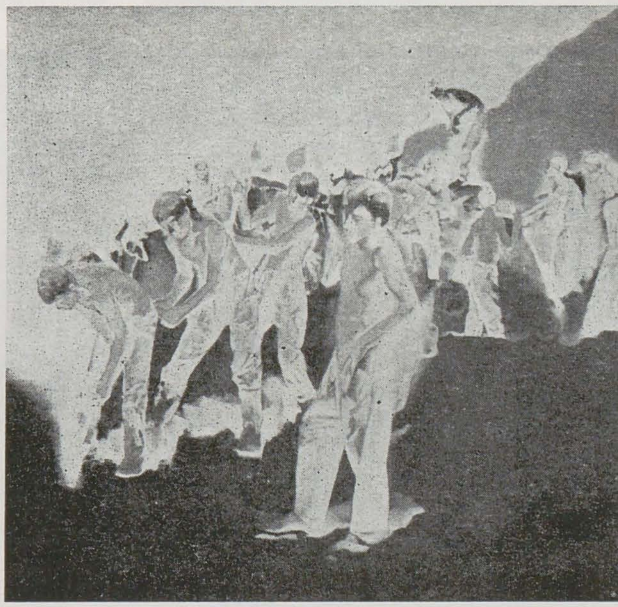
6. *CORNEL BRUDAŞCU: Tineri pe şantier*

7. *OVIDIU MAITEC: Radar*

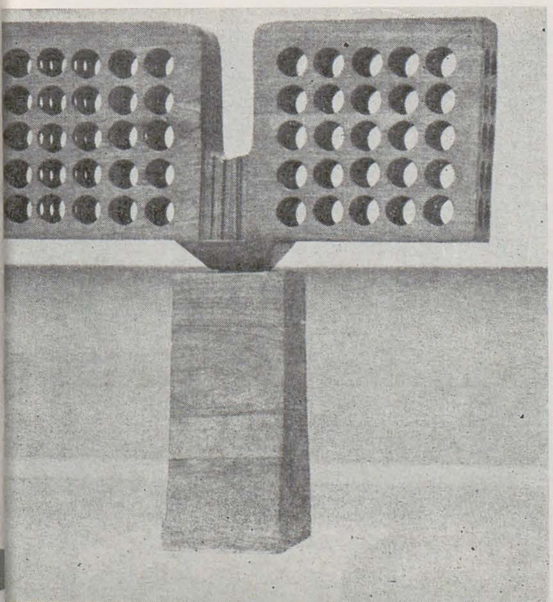
8. *VASILE CELMARE: Sportivă*

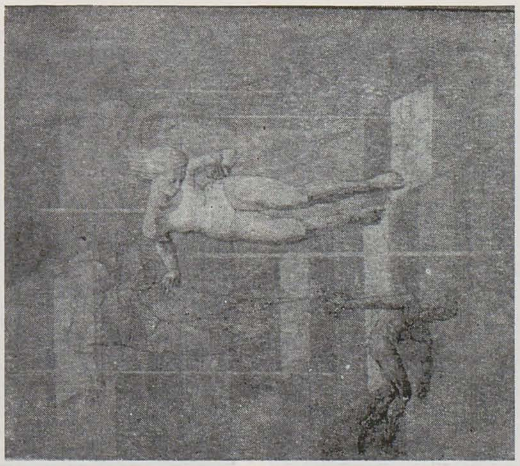
9. *Aspect din secțiunea cu artă naivă*

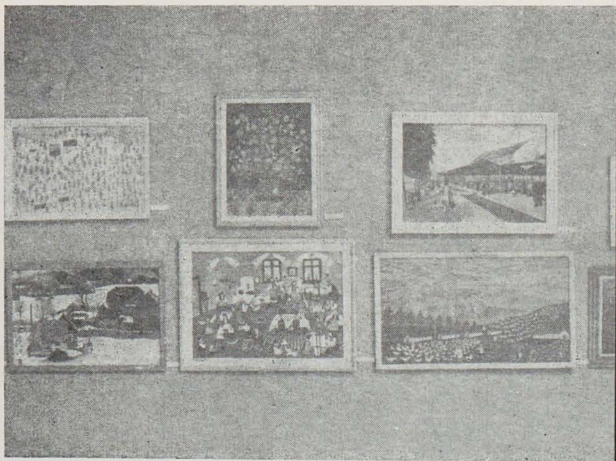




Şaru, Constantin Blendea, Traian Brădean, Grigore Vasile, Ion Grigore, Elena Greculesi, Dimitrie Gavrilean, Ioana Kassargian, Iulia Oniță, Ovidiu Maitec, Iftimie Bârleanu, Gheorghe Iliescu Călinești, Mircea Ştefănescu, Peter Balogh, Martin Izsak, Dumitru Pasima şi desigur mulți alții, care mărturisesc elocvent excepționala varietate stilistică, tipologică şi de viziune din arta plastică românească, pe drumul deschis de Congresul al IX-lea al partidului.
În secțiunea cu precădere potențată de lucrări consacrate istoriei şi într-un context mai larg, unei civilizații milenare, se remarcă o uriaşă tapiserie de Dimitrie Grigoraş, centrată de figura lui Alexandru Ioan Cuza şi un proiect de tapiserie de Gheorghe şi Liana Şaru, evocînd pe Mihai Viteazul. Opere importante de Florin Niculiu, Ion Stendl, Sultana Maitec, Eugen Tăutu, Mimi Podeanu, Constantin Albani, Mircea Spătaru, Cella Neamțu şi alții se constituie într-o meditație gravă asupra sensurilor istoriei, odată cu forjarea unui limbaj expresiv, acut contemporan, care subliniază în formule organice, uneori dramatic, alteori meditativ, mesajul unor epoci revolute, magnificîndu-se astfel un trecut eroic din care se extrag învățăminte pentru prezent.
O asemenea expoziție ca cea de la Sala Dalles, repune în discuție o necesară istorie a artei contemporane româneşti, văzută ca parte integrantă într-o epocă de prefaceri revoluționare, ale cărei multiple fațete a reuşit să le pună în valoare şi expoziția deschisă cu prilejul unor mari aniversări, celebrate la Sala Dalles.

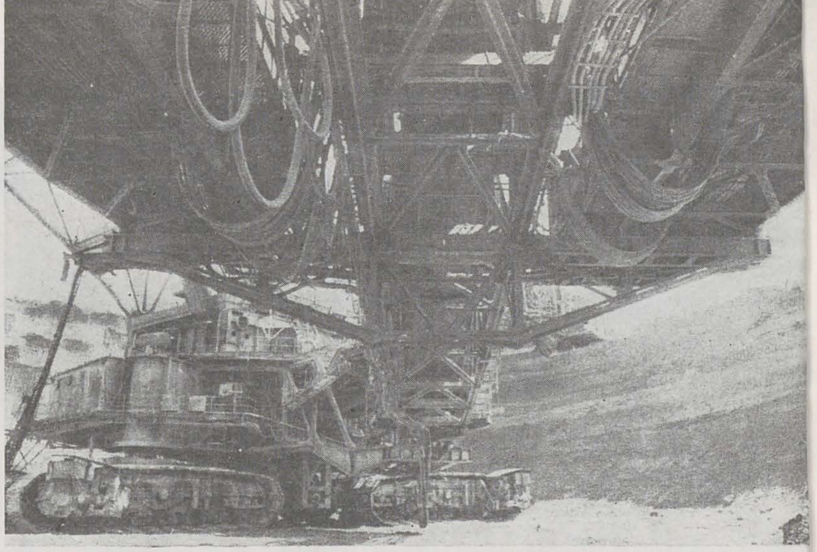






https://biblioteca-digitala.ro

ctitoriile «Epocii Nicolae Ceaușescu»



constantin suter

A devenit un fapt obișnuit ca în toate expozițiile de artă plastică regionale sau republicane să predomine lucrările inspirate din construcțiile societății noastre socialiste, care jalonează cele două decenii de la Congresul al IX-lea al P.C.R. — grandioasele realizări ale «Epocii Ceaușescu», cum pe drept cuvînt și cu legitimă mîndrie au fost numite.

Despre fiecare dintre aceste construcții — fie că este vorba de Canalul Dunăre—Marea Neagră, sau de hidrocentrala de la Drobeta-Turnu Severin, marile platforme petrochimice de la Rm. Vîlcea sau Năvodari, Transfăgărășanul sau metroul bucureștean și multe altele — se pot organiza astăzi expoziții care să dezvăluie etapele edificării lor, efortul, iscusința și perseverența oamenilor care le-au proiectat și realizat, cît și implicarea afectivă, ideologică și estetică a artiștilor plastici în ritmul dinamic de înnoire caracteristic peisajului contemporan în care trăim.

Pentru a sprijini aspirațiile spre viziuni de ansamblu asupra prezentului supus unor transformări fără precedent, și în spiritul unei «reciclări» organizate prin contactul cu realitatea, conducerea U.A.P. a inițiat mai multe excursii documentare la mari șantiere (cu termene de finalizare în cincinalul 1986—1990), precum și la mari obiective industriale, centre nodale în structura mai largă a economiei naționale. Una din aceste excursii, de exemplu, a grupat 40 de artiști plastici cu diferite specializări (pictură, sculptură, grafică, textile, ceramică etc.) și a fost îndrumată către zonele de producție ale cărbunelui, oțelului și energiei din județele Gorj și Hunedoara.

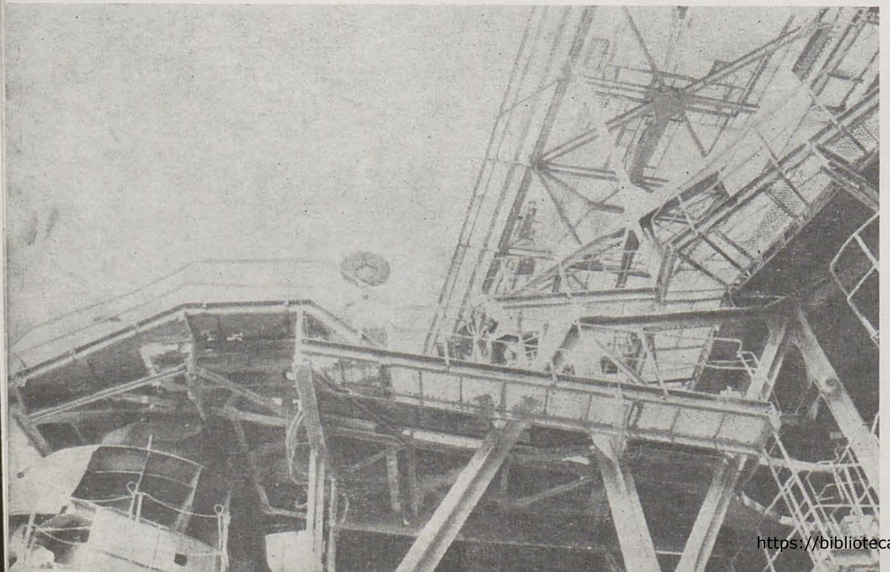
Din programul extrem de bogat pot fi desprinse patru direcții:

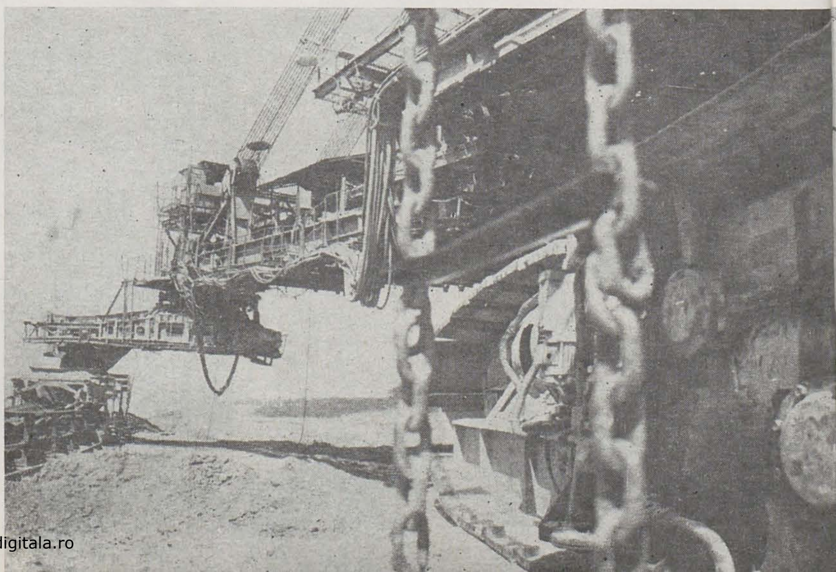
Mai întîi a fost vizitat Complexul minier *Rovinari*, din județul Gorj, cu cele patru cariere principale: Roșia, Lupoaia, Tismănița și Urdari, ce se întind pe o suprafață de cca 30 km². Rovinarii, așezat într-o frumoasă și calmă regiune de coline bogat împădurite, este una din cele mai importante exploatări de lignit — (cărbune de suprafață) — din țară, asigurînd cca 45 milioane tone masă minieră anual. Procesul de producție este spectaculos. Cariera Roșia, de pildă, se prezintă ochilor noștri ca un imens și grandios amfiteatru, în care un excavator gigant (cu o înălțime echivalentă cu un bloc de peste 10 etaje) degajează printr-un imens rotor stratul de lignit, pe care o bandă rulantă lungă de 34 km îl transportă direct spre termocentralele Rovinari și Turceni.

Vizita la termocentralele Turceni și în special la Rovinari Rogojelu ne-a permis să înțelegem apoi procesul de prelucrare a lignitului (la un consum de 2000 tone pe oră) și transformarea lui în energie electrică.

La Combinatul Siderurgic Hunedoara s-a urmărit, în continuarea programului stabilit, procesul tehnologic al producerii oțelului și operațiile automatizate care îl transformă în produse destinate industriei, între altele acelei navale, a construcțiilor de mașini etc.

Cea de a patra categorie de obiective, barajele pentru hidrocentrale ne-a prilejuit vizita la barajul de la Cerna-Motru, încheiat și dat în exploatare în anul 1983, cît și șantierul de la Rîul Mare. La acesta din urmă proiectanții au cristalizat soluția unui baraj lat, fără ciment, cu o lățime de cca 200 m și cu tunele de aducțiune subterane. Barajul de la Rîul Mare va alimenta cu apă o hidrocentrală — a treia ca mărime după cele de la Drobeta-Turnu Severin și Bicaz — urmînd să fie dată în folosință prin conectare la sistemul energetic național în anul 1988.





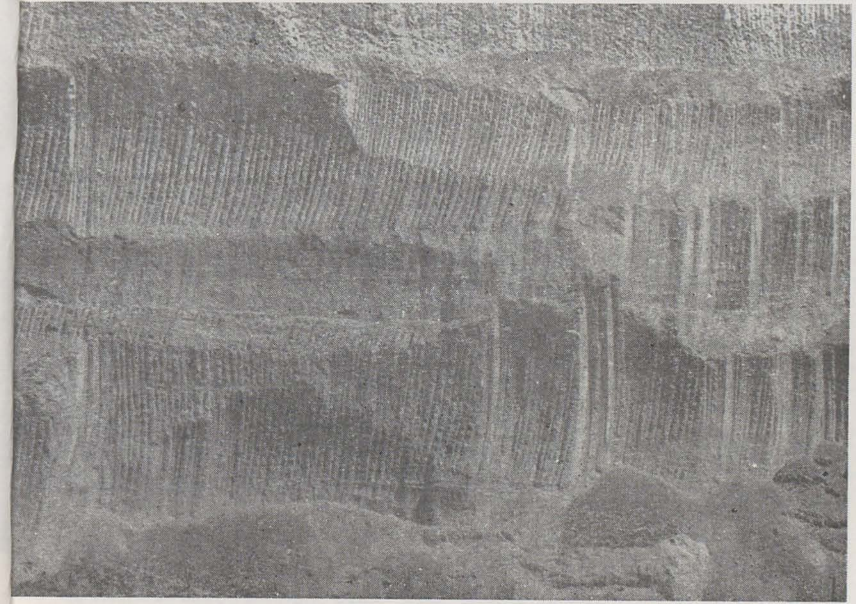
https://biblioteca-digitala.ro

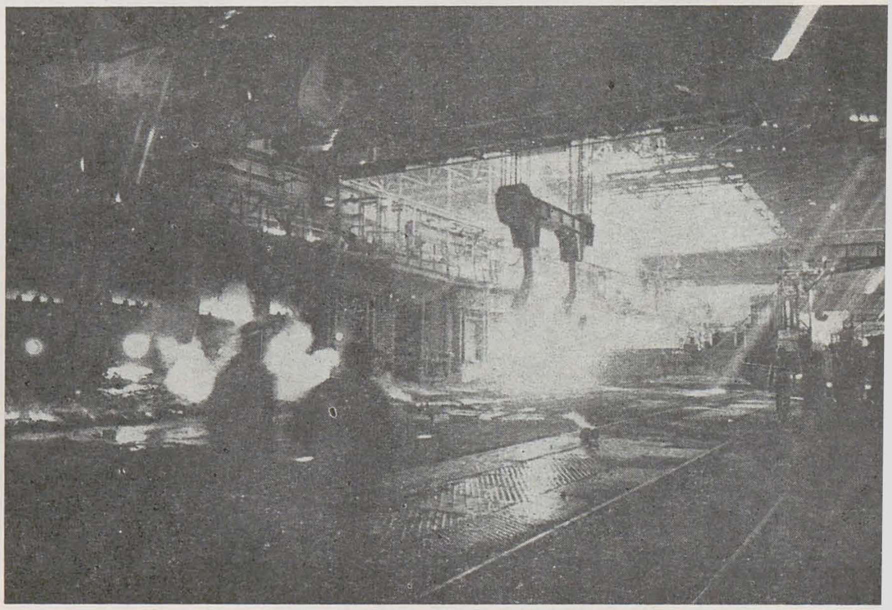
În sfîrșit, cum era și firesc, nu au lipsit din traseul stabilit și popasuri în locuri de interes artistic: Hobița și parcul de la Tg. Jiu — prilej de reîntîlnire cu Brâncuși; celebra ctitorie de la Densuș din secolul XIII; ruinele romane de la Sarmisegetusa-Ulpia Traiana; Muzeul aurului de la Brad, unic în toată Europa; Muzeul de istorie de la Deva și cel de artă de la Sibiu (Bruckenthal) etc.

Fără a insista și asupra altor obiective prevăzute în program (Întreprinderea de utilaj minier Tg. Jiu, Uzina siderurgică de la Călan, Exploatarea minieră Brad, Mina Țebea etc.) merită totuși să subliniem în legătură cu această excursie alte două aspecte. Conducerile locale, care ne-au întîmpinat cu solicitudine, au prezentat cu claritate nu numai zonele în care necesare. Ca punct de reper menționez de pildă că la Rovinari se folosesc benzi de cauciuc transportoare produse în țară, iar la Combinatul Siderurgic Hunedoara procentul de cărbune din producția internă întrebuințat a crescut de la 20% la 50% în ultimii ani.

Un al doilea aspect care ne-a reținut atenția îl formează preocupările pentru problemele sociale cum ar fi calificarea tinerilor — la Rovinari se află și un șantier național U.T.C. — încadrarea în muncă a femeilor, chiar prin crearea unor unități economice speciale — de exemplu Fabrica de confecții de la Hunedoara, — ca și rezolvările altor nevoi ale vieții sociale (locuință, terenuri de sport, case de odihnă etc.).

și viața oamenilor implicată în ea — modul în care de la orizontul îngust, individualist, se poate ajunge la un stil cu accente etice în care să vibreze, într-un principiu de universalitate patriotică, națională, perfecționarea și responsabilitatea profesională, subordonarea intereselor personale celor colective și spiritul de solidaritate — componente, de fapt, a ceea ce obișnuit se numește umanismul socialist. O excursie documentară pentru clarificări prospective la care notele și schițele făcute de artiști ne îndreptățesc să sperăm la prezența unor noi și valoroase creații artistice în viitoarele expoziții? Da. Dar nu numai atît. Un popor se povestește și prin creațiile sale. Amintirile eroice ale trecutului istoric se continuă printr-un prezent eroic, care prin numeroasele înfăptuiri din ulti-





ne aflam, ci și întreaga structură a unităților lor; au arătat cu sinceritate greutățile pe care le au de întîmpinat, între altele ca urmare a iernii neobișnuit de aspre; planurile de perspectivă cu jocul dintre cifrele reale și cele stimulative; eforturile de a se obține din mijloace interne dotările

Prin conținutul programatic al excursiei, grupul de artiști plastici a fost introdus astfel și înlăuntrul unui sistem de relații umane în care producția și biografiile se împletesc organic.

Experiența trăită ne-a dezvăluit nu numai aspectele mai puțin familiare din domeniul tehnico-economic, dar

mele două decenii le-au făcut pe acestea să devină o epocă. Itinerariul artiștilor plastici apare deci, dincolo de sincronizarea cu eforturile întregului popor la scrierea creatoare a contemporaneității, ca un omagiu pentru ctitorul epocii, tovarășul Nicolae Ceaușescu — secretarul general al partidului nostru.

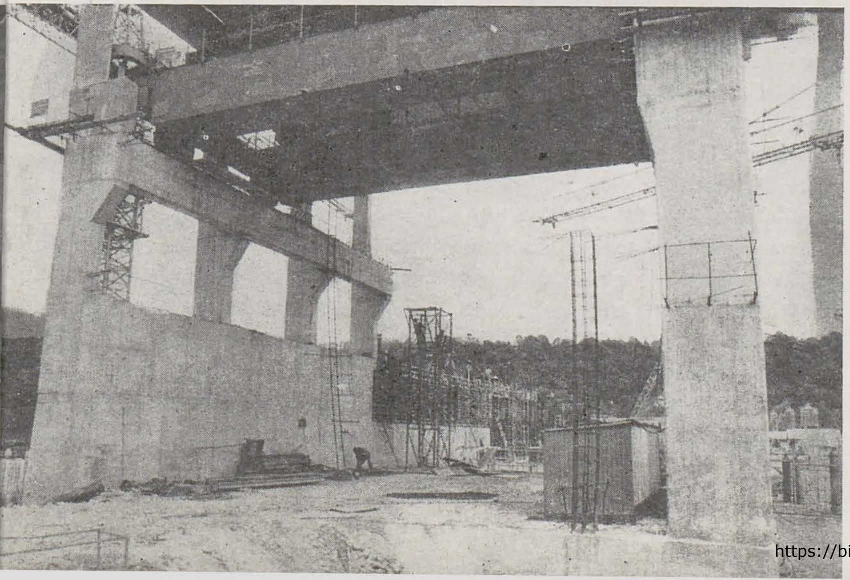
1. Grupul artiștilor plastici în vizită în județele Gorj și Hunedoara

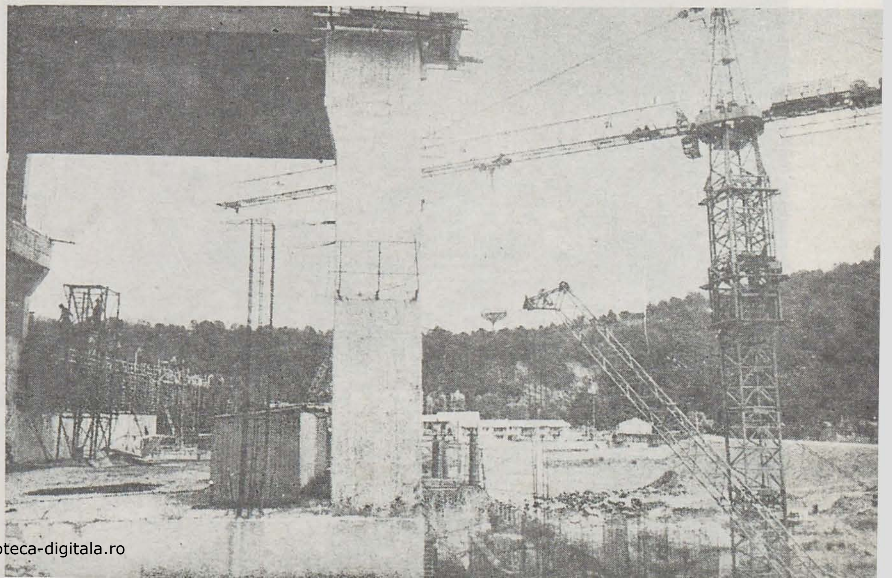
2, 3, 4. Complexul minier Rovinari, excavator gigant

5. Urme în «steril» lăsate de excavatorul gigant

7, 8. Combinatul siderurgic Hunedoara

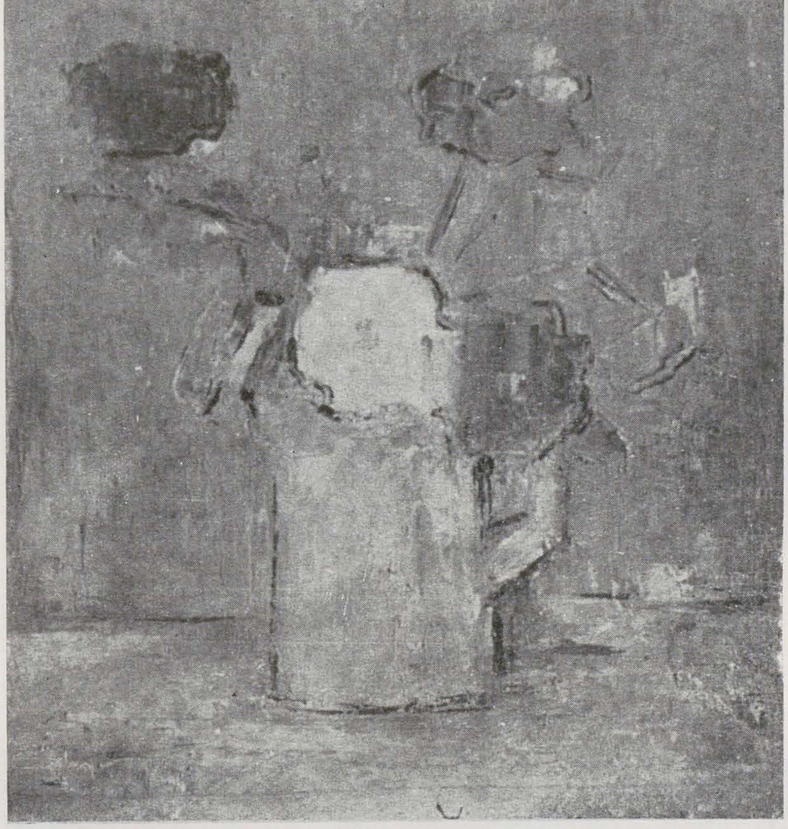
6, 9. Baraj pe Olt





https://biblioteca-digitala.ro

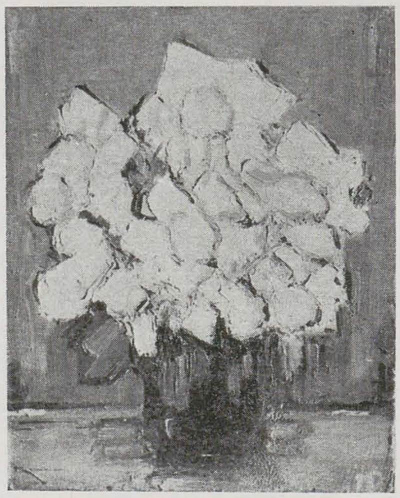
nadia popovici

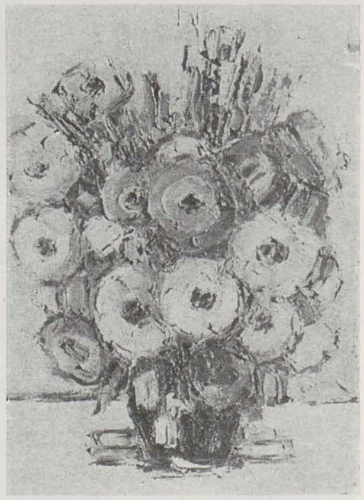


mihai mitre

La Muzeul colecțiilor de artă a fost deschisă expoziția retrospectivă a pictoriței Nadia Popovici (1911—1985). Soția sculptorului Ion Gr. Popovici (și mama sculptorului Constantin Popovici) și-a manifestat prezența discretă în pictura românească timp de peste 45 de ani.

În 1934 Nadia Popovici absolvă Academia de Arte Frumoase din București, ca elevă, la secția de arte decorative,





a Ceciliei Cuțescu-Storck ; urmează și Seminarul pedagogic universitar. Debutează cu o expoziție personală în 1938, la Vaslui. După o perioadă consacrată carierei didactice — pînă în 1954 — realizează o serie de lucrări de lucrări de artă decorativă. În intervalul 1968—1974 deschide la București (la galeria Galateea), trei expoziții personale.

Cele 70 de lucrări reunite în această retrospectivă sînt în majoritate picturi (provenite din colecțiile dr. Romulus Dinu, ing. Dan Vasilache, Maria Avakian, dr. Angela Trifan, Eliza Palade și Constantin Popovici) ; acestora li se alătură cîteva desene colorate.

Cu excepția unor compoziții («Culesul fructelor» este un proiect pentru decorație murală, cu figuri ritmate ferm pe mai multe registre și care păstrează încă amintirea « lecției » Ceciliei Cuțescu-Storck, apoi cîteva variante pentru un « Dans », progresivă epurare a unor sugestive siluete), a unor portrete (printre care un sensibil autoportret), a unui singular nud — ca accent într-o direcție expresionistă — și a unor peisaje (de obicei cu locuri de pe Valea Jiului), accentul cantitativ este dat de naturile statice cu flori.

« Este interesant de remarcat — scrie Adina Nanu în comentariul său din catalog — preferința artistei pentru florile de cîmp sau de grădină — tufănele, gălbenele, ochiul boului, clopoței, etc. — și nu pentru florile de salon, de florărie, ca și prezentarea lor mai mult în tufe, decît în unicate izolate. Florile se recunosc, de altfel, cu greutate, indicate uneori numai de titlul tabloului. Importantă nu apare precizia botanică, ci atitudinea plantei, imprimată de artistă ».

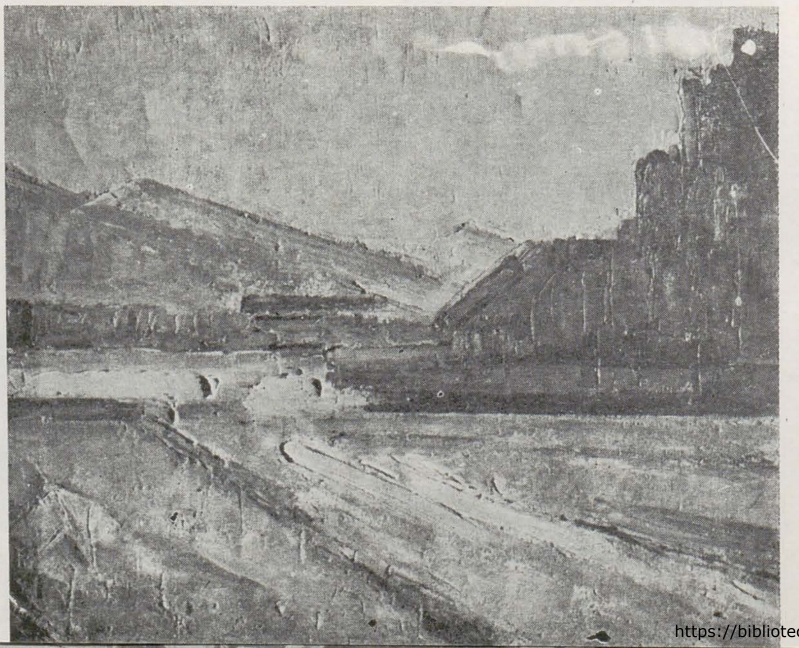
Pentru Nadia Popovici pictarea florilor apare ca un fel de *compendiu emoțional*. Sensul de « rezumat » reiese și din felul în care ea știe să renunțe la detalii, să opereze o selecție printre elementele furnizate de « porțiunea de realitate » aleasă pentru a-i defini sentimentul naturii.

Expresia reținută, economia de mijloace, tonul franc, stenic ar fi caracteristicile « florilor » sale, ce se dispensează întotdeauna de meticulozitatea în sens iluzionist (dulceaga capcană a exceselor tonului local și poncifele materiei « frumoase » au compromis deseori acest gen mult frecventat).

Dacă e adevărat că așa cum scria Delacroix « Metoda nu poate reglementa totul, ea îi conduce pe toți pînă la un anumit punct » să încercăm a urmări, ca știință și ca practică, « metoda » Nadie Popovici. Aceasta presupune o *impregnare* empatică prin care se depășește simpla cercetare a imediat vizibilului. Tabloul este formulat în termenii *deducției picturale*, cu o permanentă atenție la totalitate, la ordinea plastică obținută prin arhitecturarea cromatică și chiar prin semnele a ceea ce s-a numit « coborîrea geometriei în pictură » (fapt evident cu deosebire în unele peisaje, cu eșalonarea planurilor — rolul solului și al primului plan — ca în pictura clasică).

Deși după natură, după « motiv », naturile statice cu flori conțin minime indicații de plasare, prin cîteva contururi parțiale. Artista este preocupată, în închegarea imaginii, mai ales de *factură*, de ansamblul tușelor de « mimica » pensulei și a cuțitului de paletă ; *împăstarea* devine un mijloc de expresie privilegiat, mișcarea operatorie este înscrisă în urma pe care o lasă. Tușa fragmentată trasă, orientată după niște paralele — orizontal pe ape, oblic pe cîmpie, vertical pe arbori, cum constată Adina Nanu — este cel mai des folosită, dar poate exista și un bruiaj al formei prin orientarea tușei după logica impusă de construcția plastică, ce contravine uneori criteriilor mimetice.

Tonul general al retrospectivei — ce persistă ca amintire a Nadiei Popovici — este acela de bucurie reținută, ce-și reprimă, printr-un dozaj sigur, armonios, tot ce ar ține de efluviile sentimentale.

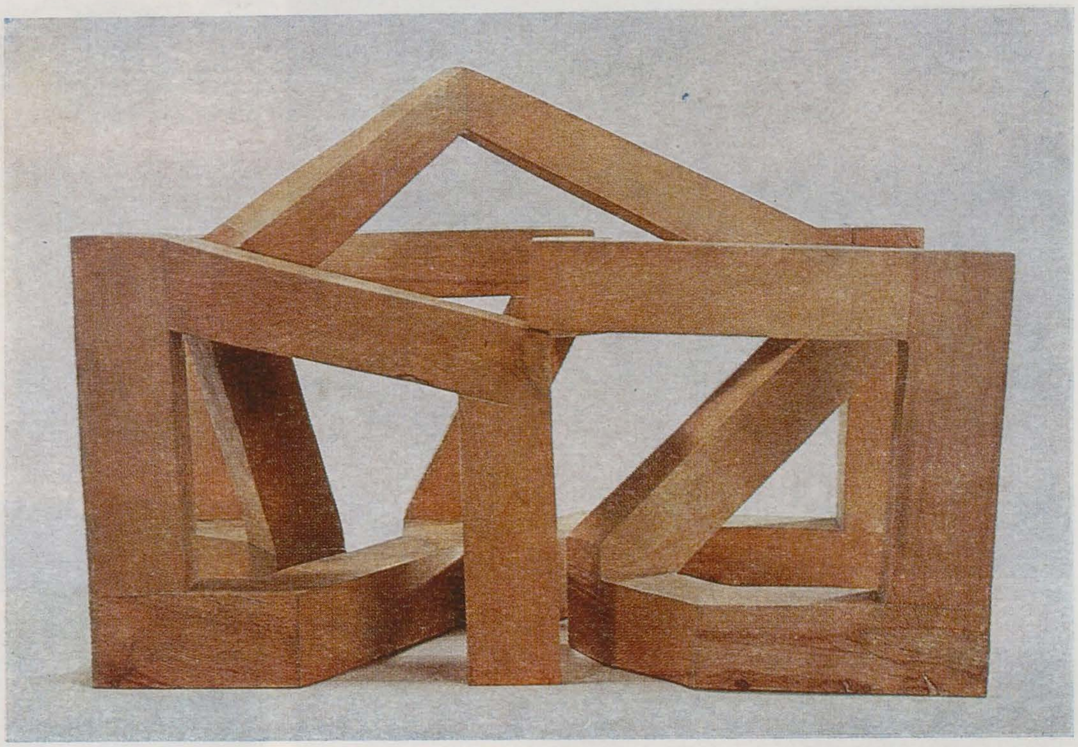


https://biblioteca-digitala.ro

tineri artiști din bucurești

adrian guță

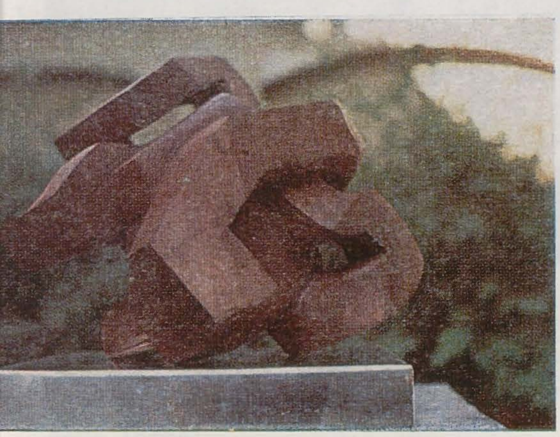
1, 2. NICOLAE GOLICI
3, 4 MIRCEA MANELICI



nicolae golici

Între elementele care definesc viziunea artistică a lui Nicolae Golici, unul esenţial este simţul monumentalităţii. În consecinţă, chiar şi lucrările sale de plastică mică par proiecte pentru opere de amploare ce vor orienta spiritual spaţii generoase. Dacă ne referim la realizări ce îndeplinesc şi condiţia marilor dimensiuni (sculptura de simpozion), capătă concreteţea dialogului la scara 1/1 cu funcţiile arhitecturii faptul că lucrările lui Nicolae Golici structurează efectiv spaţiul. De altfel, plasticianul ne spunea că, ridicînd « Răscrucea » de la Măgura, simţea plăcerea de a construi.

Încă din facultate, artistul (n. 3 noiembrie 1954, Bacău; secţia sculptură a Institutului « Nicolae Grigorescu », 1979, bursa



« Fr. Storck » în 1980—1982, între reperele expoziţionale şi o personală la Biblioteca Română din New York—1984) se simţea atras de studiul formelor organice. Un detaliu al naturii pe care şi-a concentrat la un moment dat atenţia a fost arborele, mai ales rădăcinile, împletirea crengilor. Expresivitatea raporturilor acestor volume a avut un rol important în geneza viitoarelor sculpturi. De vreo doi ani, opera lui Nicolae Golici se « rotunjeşte » în perimetrul cîtorva subfamilii de forme ce s-ar subsuma unui generic labirint. Înaintea acestei etape, o direcţie interesantă era încercarea de a « smulge » materialului, marmorei de pildă, structuri ascunse şi a le evidenţia frumuseţea — cîştigul secundar, « dedus », al înstăpînirii asupra materiei a devenit permanent, autorul fiind dintre cei care abordează în egală măsură piatra, lemnul, metalul (nu ocoleşte nici posibilităţile expresive ale ghipsului) şi ştiind (prin acumularea în timp a experienţei) cum să le valorifice maximal pe fiecare. Reperele figurative s-au simplificat şi esenţializat progresiv în lucrările semnate de Nicolae Golici — « Miriapozii » sînt un exemplu şi se leagă, totodată, prin geometrizare şi unghiularitatea unor raporturi volumetrice, de labirinturi. Epurarea şi geometrizarea formei sînt motivabile şi prin viziunea monumentală de care vorbeam la început, nu doar ca integrîndu-se unei opţiuni stilistice, opţiune ce ne apare drept o descendentă îndepărtată din constructivism, trecută prin filtrul unor căutări mai noi. « Labirinturile » propriu-zise (în afara variantelor spaţiale, interesante sînt şi nişte reliefuri, ce desfăşoară complexe trasee în suprafaţă şi în succesiunea sugerată a multor planuri — în compoziţie se nasc tensiuni şi forţe centrifuge ce definesc un baroc profund), « răspîntiile » (aici tendinţa arhitectonică se manifestă cel mai mult, credem), « nodurile » expresive sintetice puneri în ecuaţie sculpturală a unei multitudini de sugestii din lumea vie şi cea noţională), sînt repere de creaţie actuale ale unei tot mai clar conturate prezenţe în eşalonul tînăr al sculpturii noastre.

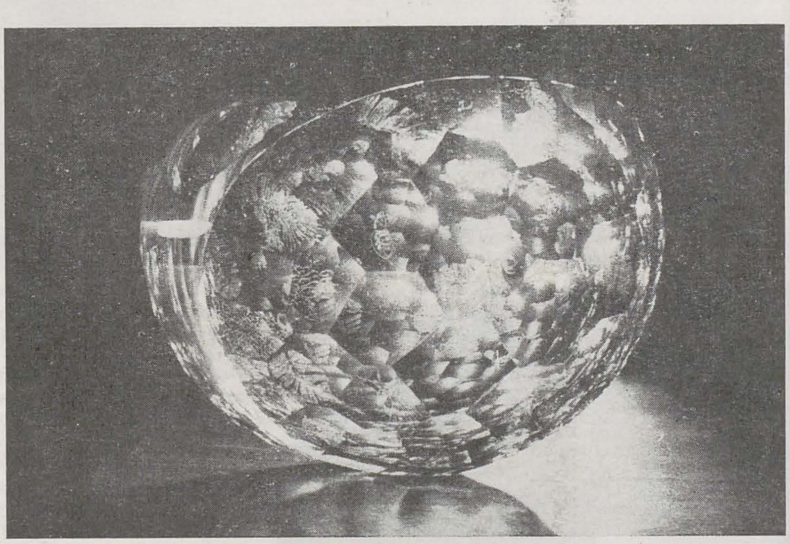
mircea manelici

Într-o expoziţie de felul Salonului de grafică, lucrările lui Mircea Manelici, după părerea noastră, sînt dintre cele care atrag atenţia. Nu se disting doar prin puterea de sugestie a formei, prin raporturile cromatice, de contrast dar neviolentînd privirea; ele propun, în multiple variante, un interesant univers uman ce este de fiecare dată recognoscibil datorită atmosferei. De fapt, artistul construieşte posibile existenţe. Compoziţiile sale sînt populate de tipologii şi atitudini umane care dialoghează sau nu, dar au fiecare povestea sa — în pagină nu se derulează o naraţiune (remarcăm în acest sens lipsa titlurilor), dar există mai multe potenţiale, şi astfel atingem o idee care se evidenţia pe cîteva planuri ale unei discuţii avute cu Mircea Manelici (n. 12 ianuarie 1956, Reşiţa; secţia grafică a Institutului « Nicolae Grigorescu », 1980): creaţia sa concretizează teoria operei deschise. În ceea ce priveşte concepţia, importantă este şi componenta dramatică a viziunii artistului: compoziţia, personajele pot fi scena şi actorii, ceea ce ne face să considerăm lucrările într-o lumină nouă, ca alcătuitoare ale unui multiplu faţetat spectacol al lumii, în linie şi culoare. Sînt printre elementele cu care graficianul « brodează » pe această deloc nouă dar mereu incitantă idee a vieţii ca piesă de teatru: personajele specific costumate şi detaliile scenografice, reflectarea în oglindă — dedublarea chipului, fizionomia-mască l-au preocupat pe Mircea Manelici încă din facultate (în acest context, notăm că nuanţa etică a dedublării caracteriologice este vizualizată de grafician prin figuri-pereche în atitudini-limită diferite). Evidenta înclinaţie spre portret, asiduu exersată, îi permite acum realizări remarcabile cu mare economie de mijloace; pe de altă parte, accentele expresioniste, uneori groteşti, se adaugă justificat, cînd apar, amintitului suport ideatic.

Desenul este genul în care se exprimă prioritar, deocamdată, Mircea Manelici, preferînd acuarela şi tuşul în concretizarea intenţiilor sale artistice. Forma se naşte aproape în egală măsură din culoare şi linie; pata cromatică şi urma subţire în tuş au o deosebită forţă de sugestie.

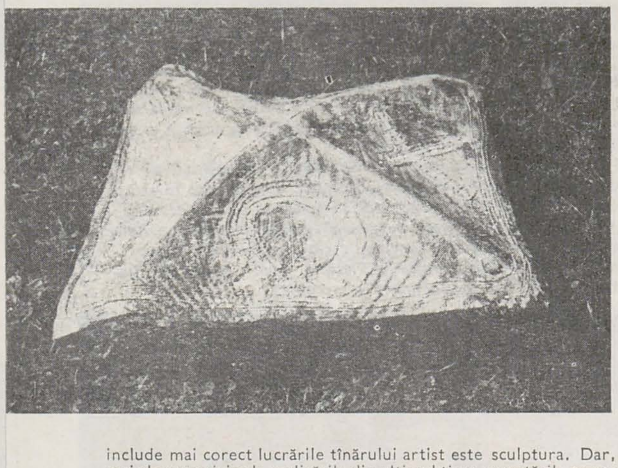
Modernitatea venind din simplificare este neostentativă; nu descripţia, ci notaţia, sugerarea domină, ceea ce este în acord şi cu tehnica abordată. Compoziţia apare ca şi forma: deschisă; « disputa » zonelor aerate cu cele aglomerate, unde fiinţele şi obiectele evoluează uneori ca într-o metamorfoză, se suprapun ori se împletesc, raportului acesta, deci, i se adaugă contrastul cald-rece, predominant în cromatică.

https://biblioteca-digitala.ro



mircea popescu

Mircea Popescu (n. 11 martie 1954, Bucureşti ; Institutul « Nicolae Grigorescu », secţia ceramică-sticlă, 1979 ; personală) investeşte materialul în care se « exprimă » cu precădere — ceramica — cu valenţe ce depăşesc mult singura însuşire pe care încă destui o solicită acestui gen : decorativismul. Perimetrul în care s-ar



include mai corect lucrările tînărului artist este sculptura. Dar, mai ales cu privire la realizările din ultimul timp, nuanţările se cer sporite : într-o expoziţie de grup din 1984, Mircea Popescu propunea împreună cu Alexandru Ciutureanu, Sergiu Dumitrescu şi Gheorghe Marcu, soluţii pentru personalizarea unui sit, dar comunicînd cu el prin formele artistice — simple, « primare » — introduse, iar la recentul Simpozion internaţional de ceramică de la Siklós (Ungaria), ansamblul de volume realizat de artistul pe care-l prezentăm — ansamblu ce a fost deosebit de apreciat — era aşezat cu o anume intenţie de itinerariu, dar nu avea finalităţile land-art-ului (ne referim la modificarea unui loc prin intervenţia umană).
Arta lui Mircea Popescu este rodul unor gestaţii ideatice complexe ; în sensul acesta, interesante şi utile pentru analiza comentatorului sînt benzile de hîrtie pe care se desfăşoară serii de desene, unele cu valoare plastică intrinsecă, considerate de autorul lor necesare înregistrări prin linie şi culoare (deci prin limbajul specific plasticianului) ale apariţiei şi evoluţiei ideii artistice. Un exemplu de bogăţie semantică şi minuţie a concepţiei a fost expoziţia personală (1982) a lui Mircea Popescu, în care gîndirea nu zămislise doar fiecare element volumetric, ci şi articularea modulilor (oferind totodată un cîmp de manifestare conceptului de « operă deschisă ») şi pe cea a expunerii. Lumea formelor în creaţia acestui plastician a evoluat deocamdată între parametrii, ce includ mai multe opţiuni stilistice, ai simplificării şi expresiei cît mai pure. O cale a fost geometria ; modulul, ca unitate elementară, ireductibilă, este cel de la care pornind, prin combinaţii diferite, volumele proliferează şi efectele vizuale pot deveni mai complexe. Există însă şi un altfel de elementar, acela care presupune întoarcerea în timp — ajungem astfel la un arhaic adoptat nu din considerente de modă, ci autentic, justificat. În acest context, revenim puţin la ansamblul de la Siklós : un liant ideatic al său a fost timpul — o piesă ce sugera un ceas solar, o alta închipuind o carte, « alfa » şi « omega » gravate în unele suprafeţe, trimiteau, fundamentale amprente umane, la încercarea noastră de a cuprinde această dimensiune; erau detaliile şi referinţe la geneză, ca şi formele, lucrările înseşi prin arhaicitatea alcătuirii, ele voind să fie şi reuşind, credem, consonante cu Natura, patina şi rafinatele armonii cromatice sporindu-le frumuseţea.

radu popovici

Radu Popovici (n. 24 Septembrie 1956, Bucureşti; absolvent în 1980 al secţiei sticlă din Facultatea de Arte Decorative a Institutului « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti), om nezgomotos dar nici necomunicativ, tenace şi scormonitor în ale meşteşugului său (oare aşa erau şi vechii meşteri ?), îţi dezvăluie răbdător în atelieru-i lumea fascinantă, nelimitată în potenţe expresive, a sticlei. Îi place să parcurgă cu propriile eforturi, în întregime, procesele tehnologice ale diferitelor moduri de a lucra delicata materie. Şi aplecîndu-se asupra acestor geneze a prins gustul experimentului — de altfel, îşi supranumeşte multe din lucrări : experiment, de aici răzbătînd poate şi conştiinţa caracterului evolutiv, aflat încă în primele etape, deocamdată foarte mobile, al operei sale. Lucrul intens duce, prin « înţelegerea » dobîndită a materialului, la luarea sa în stăpînire (sticlă şlefuită, suflată, trasă . . .). Formele asimetrice din sticlă şlefuită, cu studiate efecte optice, vasele şi bolurile gravate mai ales cu preţioase imaginare scriituri (destul de frecvente, le-am putea considera un reper stilistic al lui Radu Popovici), specularea matităţii ori transparenţei materialului şi a efectului măritor sau invers după cum s-a aplicat şlefuirea, vitraliile alcătuite simplu apoi tot mai complex, din fragmente de sticlă prelucrată în diferite tehnici, iată componente ale unui ansamblu experimental din ce în ce mai promiţător.
Căutările, în finalitatea cărora sînt cuprinse şi armoniile cromatice, au furnizat între altele interesanta soluţie a includerii în vitraliu a unei prisme din sticlă şlefuită ce aduce culoarea (spectrul) ca răspuns « provocării » mişcării şi luminii. Între încercările recente mai menţionăm stratificarea planurilor în vitraliu — compoziţiile sînt de obicei abstracte. Radu Popovici (biografia sa artistică include şi o personală, în 1983) introduce interpretări ale desenelor realizate în tabere (notaţii respectînd peisajul-model ori treptate metamorfoze) în decorul gravat al pieselor sale, ce vădeşte un rafinat baroc al « traseelor ». Să mai notăm că disciplinatul tînăr artist nu ignoră rolul întîmplării născătoare de frumuseţi în unele aspecte ale tehnologiei sticlei sau în percepţia vizuală funcţie de unghi şi lumină.

petru rusu

Petru Rusu (n. 1 februarie 1955, Reghin, absolvent — 1978 — al Institutului « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca, secţia pictură), artist ce se manifestă în egală măsură în pictură şi grafică, abordînd totodată diverse experienţe ale plasticii contemporane, este unul din reprezentanţii interesanţi şi foarte activi ai generaţiei tinere de creatori în cultura noastră vizuală. Între manifestările expoziţionale din fişa sa figurează şi cîteva personale. Însumînd realizările lui artistice de pînă acum, am putea gîndi că probabil nu sînt prea mulţi tineri care să fi « gustat » din

https://biblioteca-digitala.ro

așa numeroase și variate formule stilistice ca Petru Rusu. Această « împrăștiere » nu este de obicei un semn bun; situația de față este însă nuanțată: sensibilitate extrem de mobilă și receptivă, deschis culturii și experimentului, acest plastician educat în capitala Transilvaniei și « naturalizat » în București, se implică de obicei cu toată seriozitatea și capacitățile creatoare în experiențele artistice pe care le parcurge, fiecare lăsînd măcar cîteva realizări demne de luat în seamă; nutrim pe de altă parte speranța că, această mobilitate opțională persistînd eventual un timp, sau chiar dacă ea s-ar « croniciza », Petru Rusu va reuși să fie *el însuși* (există precedențe ilustre) din anume asimilări, anume reformulări, anume date proprii, sinteza acestor componente dînd o personalitate distinctă — de altfel, roadele (o selecție a lor) și resursele tînărului artist ne îndeamnă să credem în această încununare evolutivă fericită. Nepărăsind vreodată cu totul realul ca sursă mereu nouă de inspirație, ieșind cu plăcere la peisaj (guașele de la 2 Mai sînt revelatorii și pentru vitalitatea cromaticii sale, în contraste puternice, suprafața fiind aglomerată vizual, uneori, într-o pornire barocă, și de grafisme colorate), Petru Rusu a făcut însă, de asemenea, lucrări cantonate în abstracționism, inclusiv Action Painting. Picturi datate '85 au compozițiile « populate » de forme tratate oarecum pointilist, organizate după principiile simetriei și învăluite în rafinate armonii cromatice. Altele, tot recente, sînt interesante sinteze între abstracționismul liric, figurativul simplificat și cu accente expresioniste, altoit eventual cu vagi aluzii din arta precolumbiană, și reminiscențe pop... Pe acest bogat și uneori derutant parcurs

artistic, ce nu a dus lipsă nici de experiențe obiectuale și happeninguri, să mai facem un popas doar în perimetrul graficii, pentru a menționa că cel mai recent ciclu de gravuri — aquaforte, aquatinta — semnat de Petru Rusu (lucrează și litografie, serigrafie) reprezintă ilustrații la « Decameronul », de fapt interpretări, uneori foarte libere, în imagini ce vehiculează pe alocuri, în febra alcătuirii, licențe suprarealiste, la universul pitoresc al capodoperei lui Boccaccio.

delia sechel

În atelierul artistului, imaginea și cuvîntul, împreună, dezvăluie geneza, etapele creației, celui ce le prețuiește valoarea. Pentru o istorie cît mai *adevărată* a artei, faptul acesta poate fi important, cînd are densitate și dacă e posibil, continuitate. Pentru Delia Sechel (n. 10 octombrie 1956, Ploiești; Institutul « Nicolae Grigorescu », tapiserie, 1980), travaliul documentar

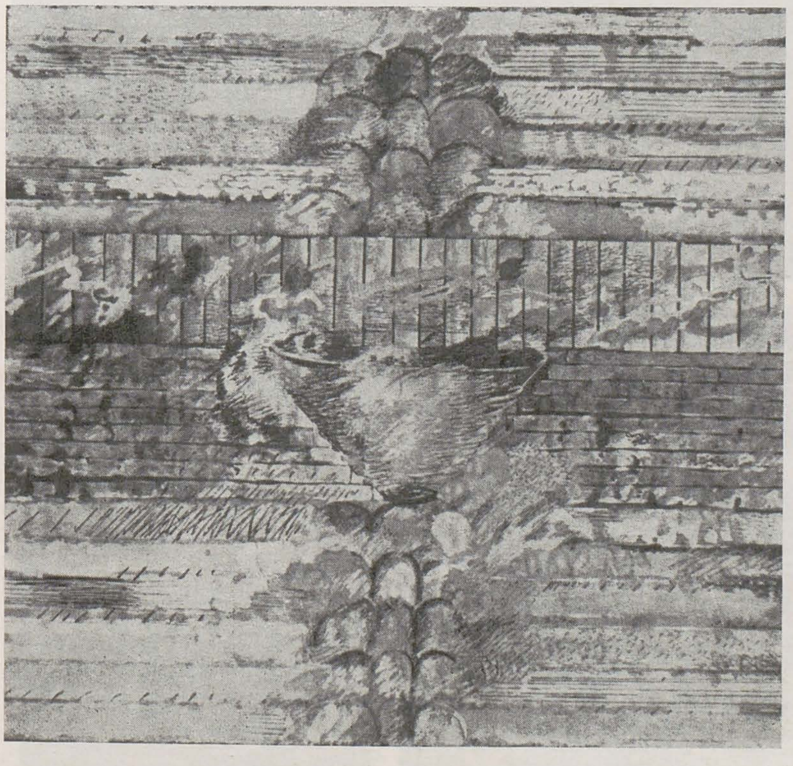
— cuprinde uneori și material fotografic — și studios-transfigurator contează foarte mult și subîntinde cîteodată perioade lungi. « Lectura » lui ne conduce de la motivul nud—peisaj, arhitectură, ornamentică populară... — consemnat prin desen în tehnici rapide, eventual mixte, la focalizarea atenției autoarei asupra unor elemente ce se disting prin expresivitate formală, la metamorfoze ce converg spre semnul plastic purificat. Repere figurative se păstrează adesea pînă la capătul acestui drum, uneori evoluția spre abstracționismul geometric sau chiar liric este pronunțată. Elastică, deschisă figurativului cuminte al notației de început dar și informalului, viziunea Deliei Sechel face să fuzioneze în imagine veleități rațional-structive cu suflul liric.
Geneza include și decantarea semantică, artista investind în unele cazuri semnul plastic cu o bogată încărcătură filosofică — și aici periplul documentar-reflexiv are un rol, semnificațiile ante-cunoscute ori cele bănuite de artistă ale unor elemente de ornamentică, să spunem, conducînd-o pe trasee speculative interesante și fiind implantate ori remodelate în compozițiile Deliei Sechel prin formulările lor vizuale. Desenul este o « stare » tehnică dominantă deocamdată, se pare, în creația tinerei plasticiene, el funcționînd cu dublu statut, de studiu și de operă finită. Autoarea se « pronunță », totuși, și în pictură, ba chiar, foarte sporadic, prin tapiserie, gen aproape abandonat de ea pînă acum, după facultate — notăm continuitatea nucleelor tematice ciclice în aceste limbaje diferite, desenul convenind poate mai mult, deocamdată, proiectelor și căutărilor Deliei Sechel. Forma-culoare, pata și tușa-hașură, accentele grafice, suprapunerile, cromatica echilibrată și uneori somptuoasă, valențele decorative dar și cele semantice, definesc « Genezele », interpretările de labirinturi vegetale sau ale năvodului, ori de structuri arhitectonice și ornamentale, ale artistei, care își dezvăluie treptat cristalizările interesantului său laborator plastic.

p. 9
1. PETRU RUSU
2, 3. DELIA SECHEL
4, 5. ROXANA TRESTIOREANU

roxana trestioreanu

În pictura și desenele sale, Roxana Trestioreanu (n. 31 ianuarie 1957, București ; a absolvit secția pictură a Institutului « Nicolae Grigorescu » în 1981, prezențele ei pe simeze includ deja și expoziții personale) vehiculează de mai mult timp cu preponderență doar două motive tematice: natura statică și nudul feminin. Restrîngerea « scenariului » îi dă posibilitatea aprofundării, nuanțării rezolvărilor plastice, aceasta fiind de fapt problema care o interesează cel mai mult. În compozițiile cu obiecte, atenția se focalizează repetat asupra unor volume geometrice consacrate — v. piramida — și unor elemente organice, adesea cele dominate de spirală (melcul) — însuși dialogul formal pe care-l sugerăm și care a fost provocat nu o dată de artistă, are un potențial expresiv inepuizabil. Cît despre corpul uman,

căutările autoarei pornesc de la figurarea siluetei feminine în diverse atitudini, dar mai ales culcată.
Dincolo de aceste date prea puțin spectaculoase ale problemei, ceea ce pune lucrurile în adevărata lumină, este remarcabila vitalitate a formei și a culorii în opera Roxanei Trestioreanu. Referindu-ne la pictura sa, mai corect ar fi să vorbim despre formă-culoare; în aceste lucrări (în special naturi statice), cromatica « desenează » și creează spațiul compozițional. Culoarea, departe de a fi neprelucrată, își păstrează o mare prospețime, sporită de contrastele puternice; întîlnirile de roșuri, negru și alb (ultimile două — și în desene — realizează și conture, iar relația lor ne mută în același timp în planul valoric, oferind un argument pentru afirmarea veleităților grafice, pe lîngă cele pur picturale, ale lucrărilor în ulei) sînt adevărate declanșatoare de energie. Dispoziția maselor de culoare, a tușelor-hașuri, stabilesc raporturi compoziționale (gestul pictural al artistei este viu, dar voința ei de echilibru impune totodată cenzura rațiunii -- pînza nu este « atacată » înainte de preconcepția integrală a paginii), dar adesea realizează și un fel de vibrație a spațlului-receptacol în care sînt



conținute elementele (obiectuale) ale compoziției. Această agitație dinamizează lucrarea, pe lîngă valoarea de efect de limbaj plastic pe care o are, fiind poate și o înregistrare, dincolo de actul volitiv, a trepidanței stării creatoare la Roxana Trestioreanu. Forma este sporit expresiv simplificată la nudurile din desene, care chiar în culoare sînt accentuat grafice prin dialogul conturului cu suprafețele hașurate.
Un aspect mult diferit al creației artistei sînt obiectele textile, alcătuiri baroce de texturi, aglomerări luxuriante tactil și cromatic, evocări de atmosferă « fin de siècle », piese cu funcționalitate ori structuri și suprastructuri de o atrăgătoare gratuitate estetică.

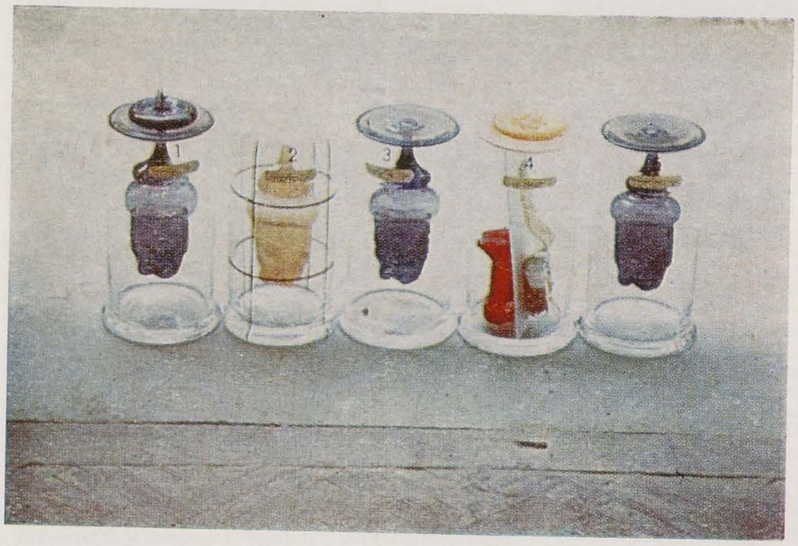
p. 8 1, 2. MIRCEA POPESCU; 3, 4. RADU POPOVICI; 5. PETRU RUSU

https://biblioteca-digitala.ro

...cluj-napoca

1, 2. ADRIANA POPESCU
2, 4. ALEXANDRU PĂSAT
5, 6. NICOLAE PROCOPAN

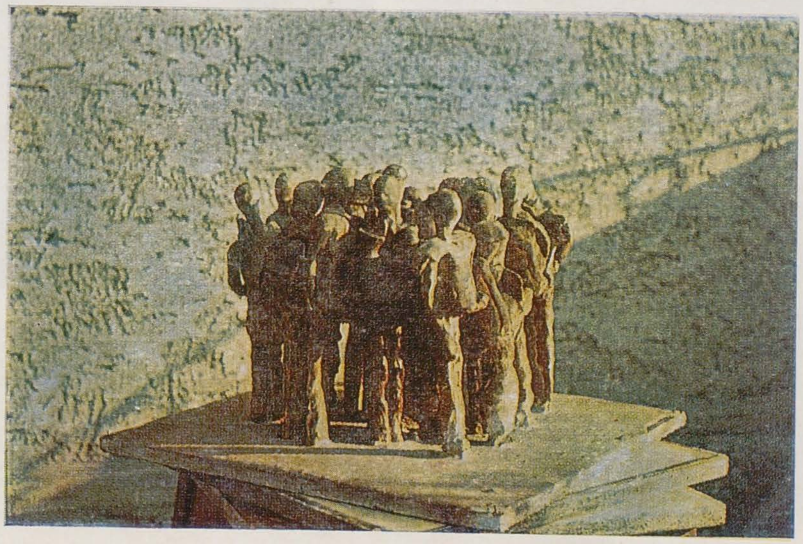
mihai mitre

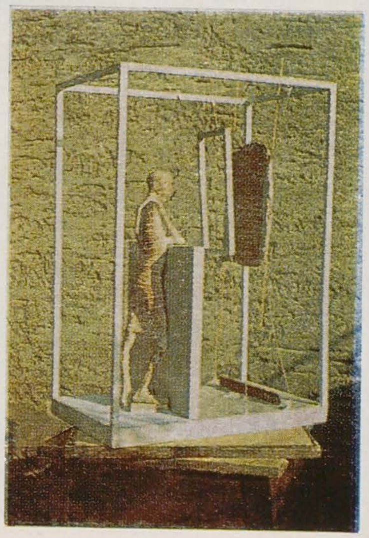


Urmărirea tuturor posibilităţilor expresive ale materialelor (înţelegînd prin aceasta « pînă la ultimele consecinţe », ca încercare de a găsi, în chiar material, sursa de a trezi spiritul inventiv, ca tehnică deschisă, aventuroasă — dar riguroasă — care se autoinventează), ca şi introducerea, în diverse modalităţi, a unor semnificaţii simbolice şi a unor implicaţii arhetipale, ce extrag « artele decorative » din categoria doar agreabilului, ar fi cîteva dintre caracteristicile cele mai evidente pentru ceea ce, în ultimii cincisprezece ani, cu aproximaţie, s-a numit « şcoala clujeană » de arte.
Prin luarea în considerare a muncii cîtorva tineri plasticieni clujeni exemplificăm acest demers ce aliază inventivitatea şi rigoarea, « deschiderea » şi disciplinarea normativă.

adriana popescu

Materialul cu care lucrează Adriana Popescu este sticla, dar nu în registrul obişnuit al « utilităţilor », ci în deplasarea spre soluţiile ei de expresivitate extremă. Lucrările sale se numesc « Ansamblu pentru nostalgie », « Cuib », « Detaliu dintr-un muzeu imaginar », « Laborator », etc.
Un prim stadiu ar fi recipientele delicate, fără vreo finalitate certă dar în care « transparenţa », relativa asemănare şi « funcţia seriei » — aici intervenind limbajul cantitativ, cu verificata adresă a expunerii frontale — presupun un *conţinut*, o difuză încărcătură poetică. (Acest stadiu ar putea fi considerat drept o continuare firească a mai vechilor « flacoane pentru parfumuri » ce vădeau o mare inventivitate formală şi grija pentru preţioasa diferenţiere a materialului unic, sticla). Mixarea (« Cuibul » este o formă circulară, striată şi opalizată, în care intervine un alt material, « neortodox », paiele, atent distribuite « mimetic ») este o soluţie intermediară; etapa actuală ţine de ceea ce s-a numit neo-brutalism, prin recursul predilect la forme simple, studiat rudimentare, colorate în masă, în tehnica sticlei retopite.





alexandru păsat

Dacă este adevărat că — aşa cum considera André Malraux — « orice vocaţie de artist începe prin pastişă », sculptorul Alexandru Păsat îşi afirmă, cu o anume ostentaţie, precursorii (fie absolut declarat, ca într-o lucrare ce se numeşte « Omagiu lui Marini », fie mai « mediat », cu unele amintiri ale profesorului Mircea Spătaru, ca în relieful plat « Analitic I » în care supratema leonardescă este, cu bune rezultate, fragmentată şi « rescrisă »).
Bun portretist pe de o parte (una dintre cu totul remarcabilele « feţe » ale lui Bacovia este o dovadă în acest sens) şi redutabil « compozitor » în limitele genului abordat (« Personaj », « Cavaler », cu o ştiinţă a eliziunii) pe de altă parte, Alexandru Păsat introduce, în ciclul « Ofrandă », un accent expresionist (Rembrandt, Soutine aduc aluzii pentru animalele ecorşate propuse de autor).
« Medaille »-istica este o altă faţetă a muncii sculptorului şi nu dintre cele mai banale: el propune, ca o preocupare constantă, soluţii actuale într-un gen prea adesea cantonat în conformism.

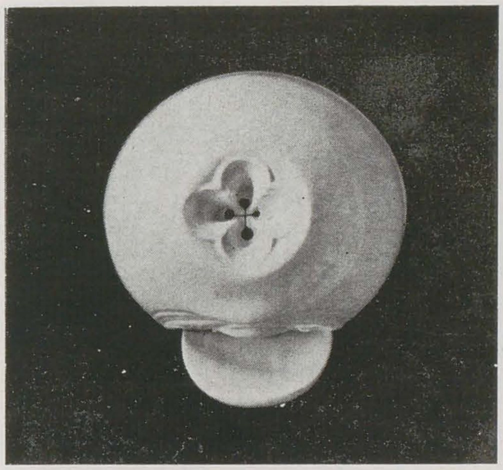
nicolae procopan

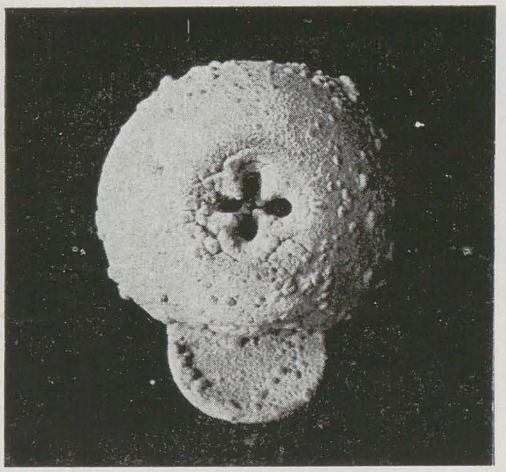
Sculptorul Nicolae Procopan practică ceea ce îndeobşte se numeşte « plastică mică »: în mici dimensiuni, el are curajul « temelor » mari. În sculpturi « fără nume », el abordează tema *omului-masă*, cu tot ce decurge din relaţia individ-comunitate.
Nicolae Procopan realizează, de obicei în material ceramic, unele compoziţii cu grupuri compacte de personaje sau cu figuri unice, « singure » — aşa cum spunea Goethe, orice cuvînt rostit trezeşte sensul opus — ca personale eseuri plastice asupra intercondiţionării, omogenizării (« unitate colectivă ») şi asupra « reacţiei » individuale. Altfel spus, Procopan îşi nutreşte sculptura din camusiana dilemă existenţială solidar-solitar. (În abordarea mitului sisific atenţia sa se îndreaptă spre paradoxala formulare « Sisif era fericit »).
Revanşa faţă de gravitatea, seriozitatea generală a tonului vine din apetitul umoristic al unor compoziţii de « categorie uşoară », dar la fel de profesionist formulate (precum un « cuplu » plasat într-o cutie de conservă).

ioan sumedrea

« Pe măsură ce cresc accidentele — observa Max Loreau — natura se degradează ». A

https://biblioteca-digitala.ro

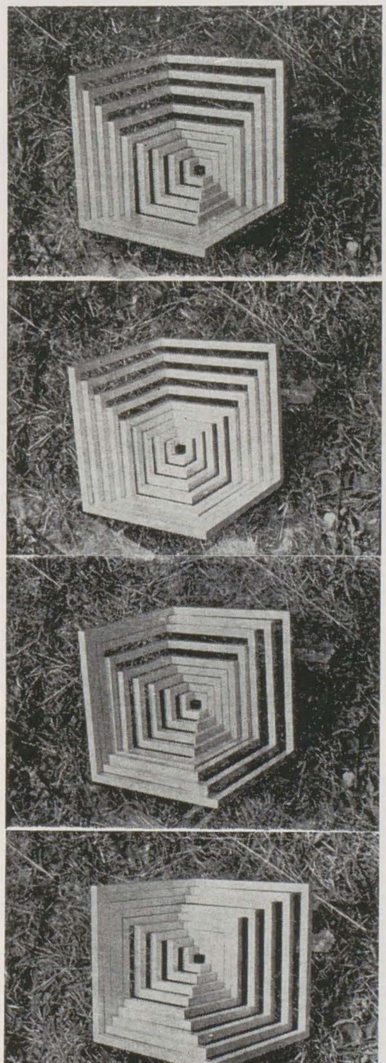




1—3. IOAN SUMEDREA

4, 5. LAURENŢIU RUŢĂ

privi lucrările actuale ale ceramistului înseamnă a fi obligat să convoci un întreg registru al *tactilităţii*. Apar umflături, concreţiuni, cratere, un păinjeniş de plesnituri, cicatrice, nervuri hotărîte de întîmplare,



dar şi de o certă *capacitate reconstitutivă* şi care dau — risc o formulare cu totul impresionistă — o dantelărie optico-tactilă ce metaforizează acea specială «eroziune în timp» care, paradoxal, se face prin adăugare, ca, de exemplu, în vestigiile arheologice scoase din mare. Arbitrarul «controlat» este procedeul prin care, în insurecţia sa împotriva formei clare, nete (ce îi caracteriza altădată lucrările, unele folosite acum chiar drept material de «tradus» în noua cheie a *depunerilor materice*), Ioan Sumedrea consideră că iniţiativa îi revine materialului folosit, gresia de obicei, ca fiind cea mai «rugoasă». Regula «incitamentum»-ului concret există, presupun, şi în «Forma de stîlp» ce reia traseele — atît de expresive din punct de vedere plastic — ale «forfecărilor» stîlpilor de susţinere la cutremure. Cel puţin în ceea ce priveşte propria creaţie, Ioan Sumedrea este şi un excelent fotograf.

laurenţiu ruţă

Rigoarea şi hazardul sînt extremele atinse de cercetările plastice ale designerului Laurenţiu Ruţă.

Prin realizarea «Modelului pentru configuraţii succesive», Laurenţiu Ruţă propune un exemplu teoretic pentru practici estetice ale căror ambitus este cuprins de la, să presupunem, producţia de jucării «logice» pînă la organizarea, cu maximă mobilitate, a unui spaţiu scenic.

Laurenţiu Ruţă este preocupat de interrelaţia modificare spaţială — succesiune temporală. Mai concret, el ingeniază un modul prin care, cu ajutorul unor «modificări», se realizează un loc al tuturor posibilităţilor, ce «stoarce» toate sau aproape toate soluţiile de «deschidere» a operei. Prin întîmplarea «atingerii», se restructurează instantaneu un loc al rigorii constructiviste şi se introduce tema auto-reprezentării, a *auto-productivităţii estetice*. Modulul transformabil face din spectatorul-utilizator un complice, un colaborator spontan, dar colaborarea se desfăşoară doar în limitele impuse de conducătorul de program, care este autorul.

Din alt unghi, Laurenţiu Ruţă se ocupă cu întîmplătorul, adică, în «Experienţa curgerii — jet apă — suport fotografic — structurarea apei», el admite, în stil ca-şi-suprarealist, hazardul dirijat, prin impresionarea hîrtiei fotografice direct prin curgerea apei pe acest suport — şi admite, iarăşi, o spectaculoasă «deschidere». Coeficientul ludic al unor procedee atît de diferite rămîne constant.

S-ar mai cuveni semnalat şi faptul că Laurenţiu Ruţă este — împreună cu Titu Toncian — un avizat utilizator al aparatului de filmat. (Cu pelicula realizată la Izvoarele-Calica se urmăreşte creşterea, construirea unui excentric obiect sculptural produs în colectiv, din materialele de la «faţa locului» — adică stuf, trestie; ei, «operatorii» Laurenţiu Ruţă şi Titu Toncian intră în competiţia încă nu dezvoltată din punct de vedere cantitativ, a realizatorilor de «filme de autor»).

Marea deschidere ideatică vine să caracterizeze munca designer-ului Laurenţiu Ruţă. Comportamentul său proiectual livrează destule soluţii demne de a fi concretizate, de la noi jocuri pentru copii — dar şi pentru adulţi — pînă la spectaculoase intervenţii în domeniul graphic design-ului.

rodica fulger ruţă

Expresia textilă practicată acum de Rodica Fulger Ruţă se găseşte la întrepătrunderea dintre soluţia curentă, «normală» a mural nomad-ului de dimensiuni mici şi medii (cu respectarea strictă a planeităţii şi cu sobrietatea, reţinerea cromatică — dar şi claritatea — date de suficient de îndepărtate amintiri folclorice — «Ramificaţii», «Scoarţă») şi libertatea «cordajului», ce presupune o altă ipoteză de lucru, cerută de intervenţia volumetriei, de ocuparea propriu-zisă a spaţiului prin sculptura textilă («Spaţializare»).

În acest ciclu, Rodica Fulger Ruţă dispune variabil un fel de *vegetaţie imaginară* de mare luxurianţă şi exuberanţă cromatică. «Pielea» acestor tije maleabile nu este colorată după vreun criteriu mimetic, dimpotrivă, ea este agrementată cu diferite motive decorative simple, în structuri de repetiţie, conform regulilor imprimeului. Cutări, suprapuneri de inele din lemn colorat «diversifică» şi mai mult această «plantaţie» textilă veselă, tonică, în care, aşa cum a spus încă Worringer, «frumuseţea constă — în general vorbind — în valorile sale de fericire».

voichiţa grămadă

Conglomeratele imagistice ale pictoriţei Voichiţa Grămadă se numesc «Geneză», «Oraş imaginar», «Joc primar», «Hieroglife». Fără îndoială, autoarea face dovada unui stil personal: la o cît de sumară privire, printre constituentele acestuia trebuie amintită gama austeră de brunuri, ce funcţionează drept prim liant optic pentru *intricările* de elemente eteroclite în ordinea provenienţei — figurile (personaje, animale, obiecte) sînt de considerat fie ca decurgînd din sugestii ale realului, fie ca emanaţii ale unui limbaj nonimitativ.

Asamblarea acestor disparităţi este principala problemă picturală a Voichiţei Grămadă. Între fragmente (alăturarea de «cioburi» ale realului sau ale imaginarului) şi întreg — suprafaţa tabloului — *racordurile* se fac uneori pe calea unei scriituri incisive şi cursive (astfel că nişte cranii de animale, de exemplu, sînt deturnate spre arabesc).

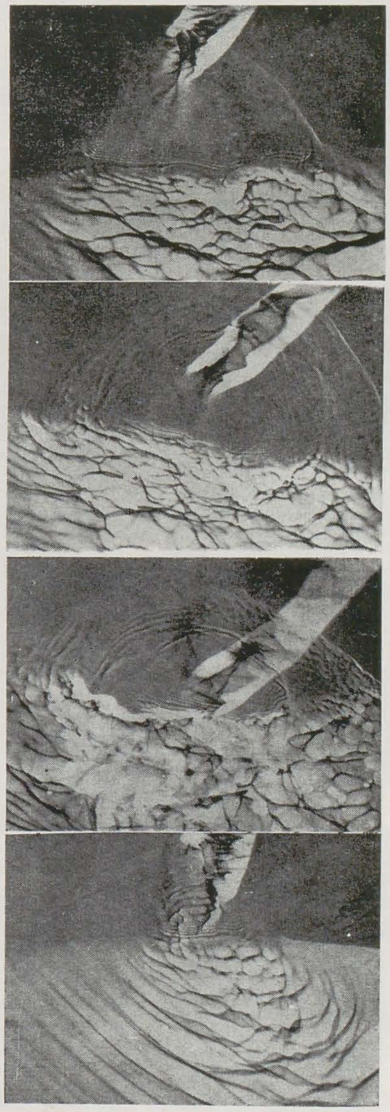
«Diversificarea» se produce prin ocolurile scriiturii supraadăugate, prin împletirea de *edificii hieroglifice* precis conturate sau prin torsiuni şi distorsiuni ce introduc zone diferit tensionate şi care s-ar putea numi «focare de agitaţie», «masă populată», «masă simplă», etc.

Voichiţa Grămadă lucrează şi gravură de mici dimensiuni.

monica ţoch

Ceramista Monica Ţoch practică «plastica mică» şi urmăreşte, într-o regie economică, stări înrudite cu poezia «misterioasă şi solitară». Afinităţile cu pictura metafizică sînt evidente (denumirea dată de Giorgio de Chirico pentru naturile sale statice, «vita silente», ar putea fi aplicată şi compoziţiilor Monicăi Ţoch — «Casetă cu amintiri», «Casetă cu manechine», «Manechine»).

Manechinul (aici prin dimensiune manechinul-păpuşă) este de obicei trecut printre exemplificările temei *înstrăinării*: el este un obiect apropiat de forma pură, esenţială, prin care se despersonalizează omenescul, se suprimă episodicul, accidentalul, provizoriul; trăsăturile (feţei) sînt şterse sau stereotipe, mişcarea este abolită sau îngheţată într-o neclintire



stupefiantă. Aceasta nu exclude însă unele posturi de graţie dansantă, ce ţin mai curînd de mecanica mişcării (poate că manechinele-popice ale lui Schlemmer ar fi de evocat). Dezarticulările, *dez-membrările* accentuează artificialul, reificarea. «Soclul» este uneori un *obiect conţinător* (culap cu multe sertare), ca încă o subliniere a enigmaticului, a «părţii» ascunse, pe lîngă hieratismul şi gravitatea oraculară a poziţiilor.

Simpla copiere în porţelan a unei mici legături de paie plasată sub o arcatură («Siloz») poate sugera o încărcătură simbolică. Economică, delicată, îngrijită, miniaturală,

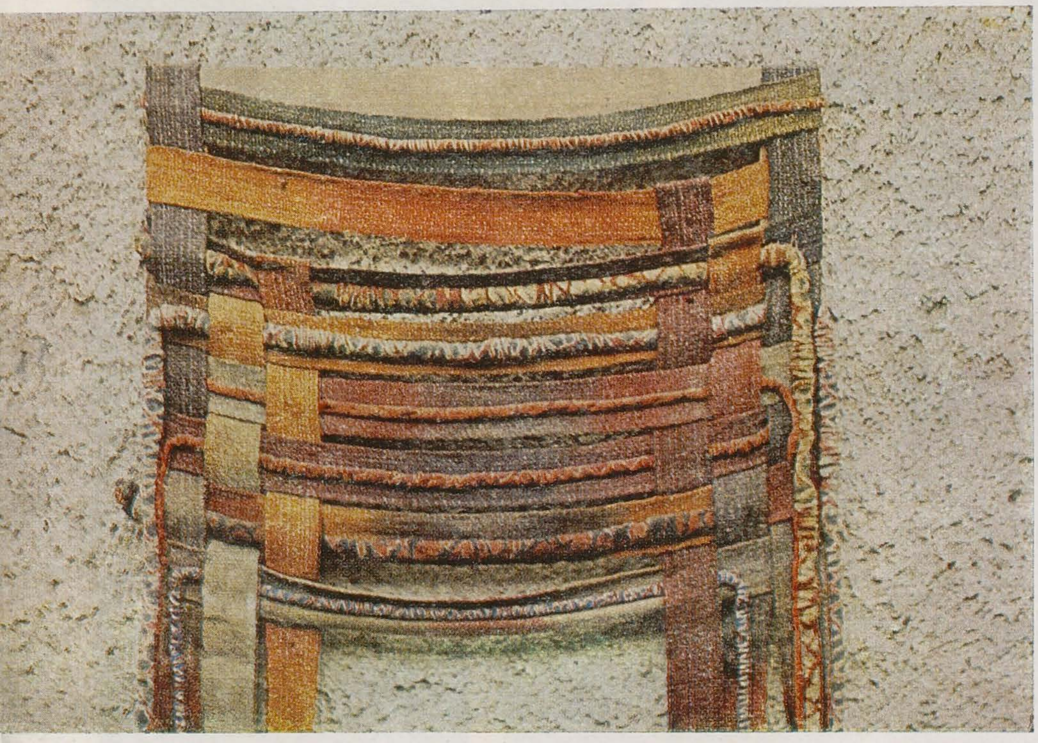
https://biblioteca-digitala.ro

ceramica Monicăi Toch este nutrită — din altă direcție și oarecum neașteptat — și de narativismul naiv, frust, al «picturii de bîlci». Dar ca-și-citatul «sălbatic» este atenuat (autoarea, prin transpunere în material ceramic renunță la violența cromatică), intervine o distanțare, o civilizare a imaginii, ce nu suprimă hazul, umorul sănătos al sursei.

1, 2. RODICA FULGER RUȚĂ
3, 4. VOICHIȚA GRĂMADĂ

titu toncian

În elaborarea *situațiilor* plastice propuse de Titu Toncian — care se exprimă în material ceramic, dar și prin «desen despre desen», care nu mai este din categoria curentă a «preparativelor» clarificator-anticipatoare — intervin, pe rînd sau concomitent, căci scopul

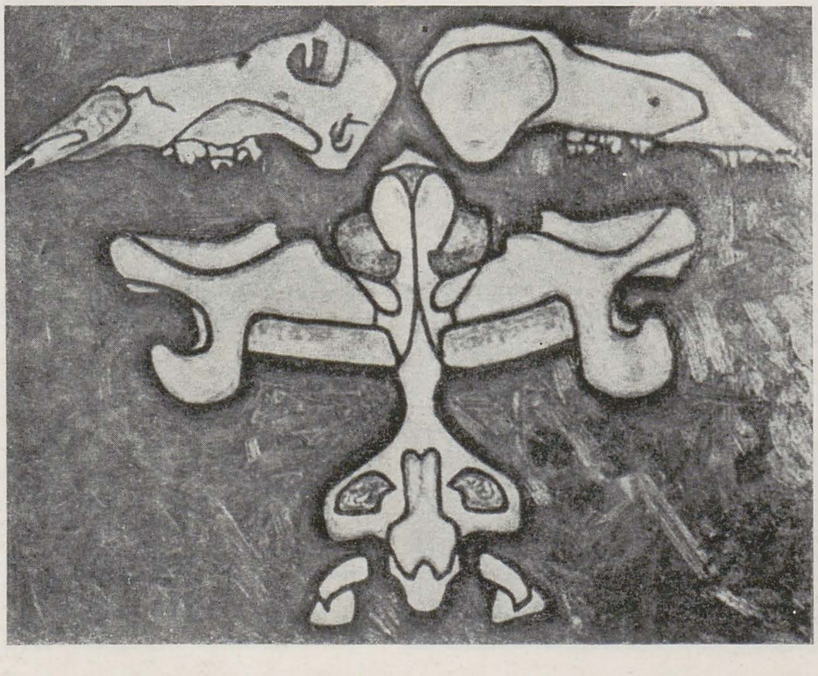


propus este înțelegerea *integratoare* — toate tipurile de înțelegere: cea *experimentală* (rațională și empirică), cea *experiențială* adică din propria experiență naturală (intuitivă și empirică — astfel că, foarte diferit de peisagiștii după motiv, Toncian este un mare «consumator» al tuturor formelor de peisaj), cea *holistică* (intuitivă și teoretică) și cea *analitică* (rațională și teoretică). Acestora le-ar corespunde diferite tipuri de *procese*, dispuse în perechi oponente: de abstractizare și de observare, de totalizare și de atomizare, de testare și de conceptualizare, de subiectivare și de obiectivare.

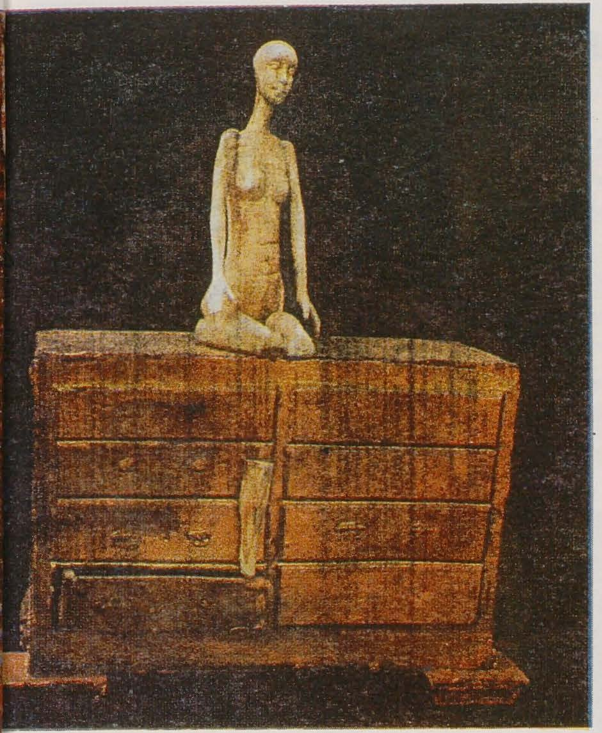
Operînd cu o asemenea schemă procesuală foarte cuprinzătoare, Titu Toncian acționează asupra unui material de mare plasticitate, pămîntul.
El se arată interesat de diferitele relații — bineînțeles dintre acelea care se pot formula plastic — dintre percepția temporală, logică și gîndirea spațială. Devenirea/constituirea lucrării nu urmează întotdeauna mersul unidirectional al timpului — de obicei sugerat prin secvențializare — căci pot interveni și frecventele schimbări de viteză ale procesului entropic, apar — cu termenii lui Stéphane Lupasco — *intensiuni* și *extensiuni*. Dar logica plastică este aceea care determină, pînă la urmă, în stadiile formei, variatele raporturi dintre schimbare și constanță.
Într-o serie recentă de desene — de dimensiuni mai mari — suprafața capătă în unele locuri un relief, un «corp», desenul se preschimbă în materie, ce acționează ca încă un accident stimulator; se înțelege că nu este vorba despre întîmplare — desenul nu apare doar ca «teatrul unei lupte», ci e consecința unei strategii executorii prin care figuri mai detașate, urzeli punctiforme sau gestul negării scriiturilor și a urmelor «gravate» se încadrează într-o partitură personală.

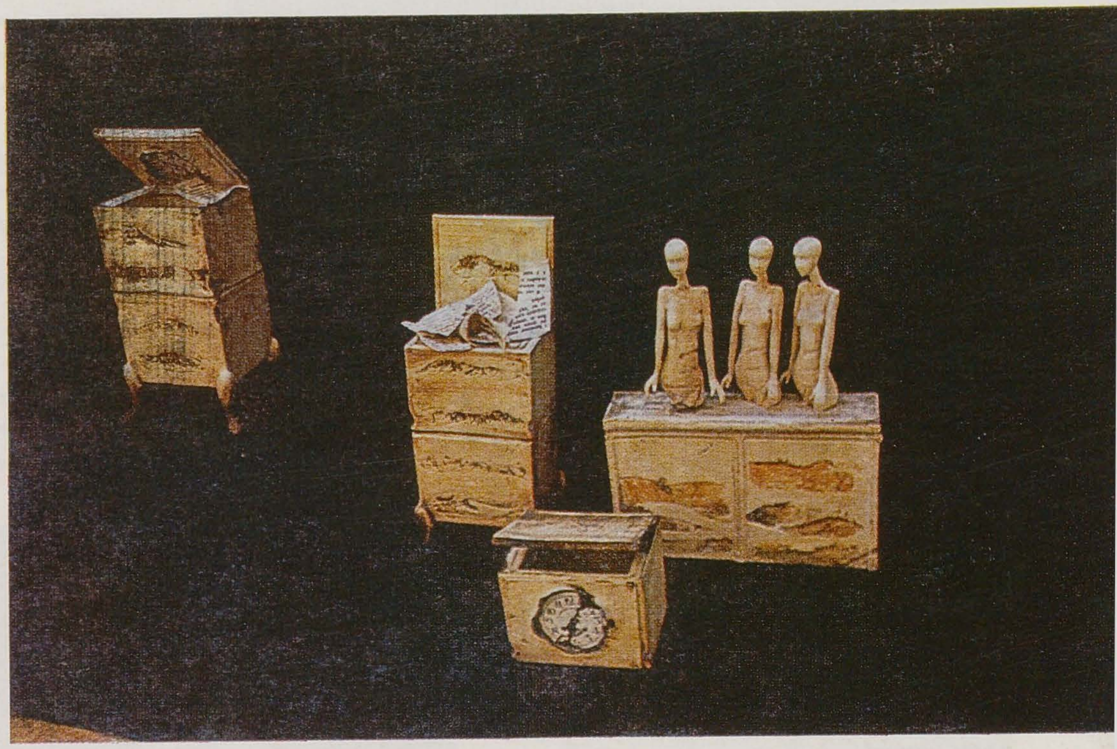
lukáts mária

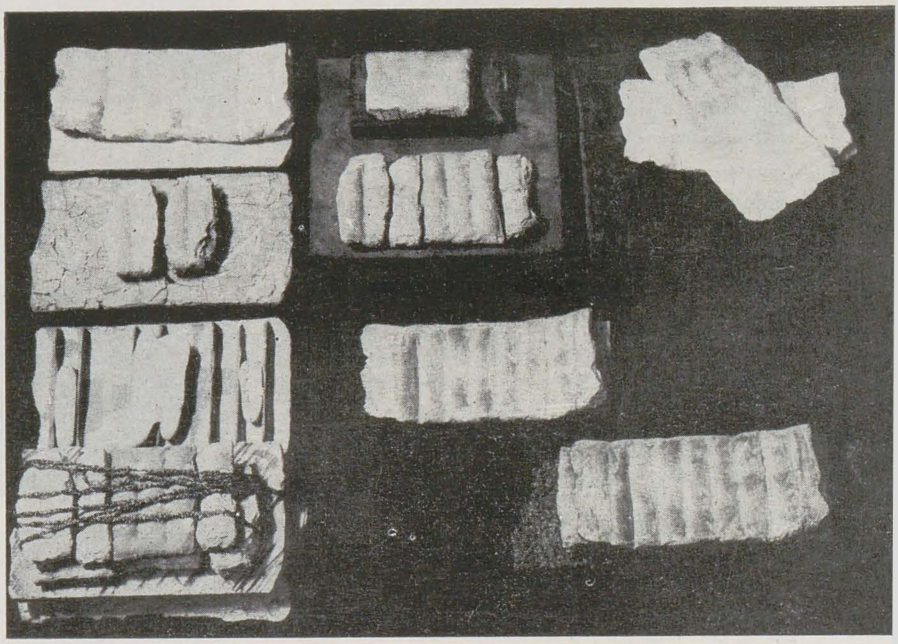
Inventivă, prolifică, mobilă, Lukáts Mária — care, la puțin timp după «absolvire» desenează, pictează, gravează, colează (și are o specială preferință pentru mixările de tehnici), face proiecte de afișe, comentarii plastice la importante opere literare, fotografiază — are un tempo existențial apropiat de cunoscuta cerință a lui Baudelaire «a găsi frenezia de zi cu zi». Lukáts Mária lucrează cu evidentă plăcere, fără inhibiții, adică fără a acorda mare credit dogmelor plastice.



https://biblioteca-digitala.ro





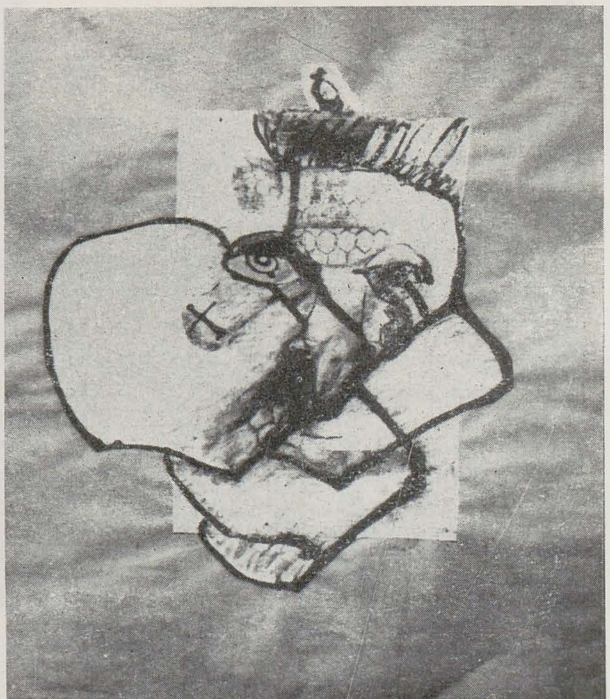


Se poate deduce lesne că Lukáts Mária este interesată de expresia plastică infantilă, de arta brută (în practică ea subscrie la multe dintre « zicerile » lui Dubuffet, printre care « artistul e înhămat cu hazardul » şi « îmi place ca pictura să ajungă pînă la limita de a nu mai fi pictură »), de neo-expresionism (« strigătul » provine mai ales din alăturarea unor culori « crude », « electrice »).

O mărturisire a lui Ensor ar putea servi drept cel mai potrivit comentariu pentru numeroase lucrări ale autoarei : « M-am ferecat, bucuros, în lumea solitară în care tronează masca, lume plină de violență, de lumină şi de strălucire. Masca îmi spune : prospețime a tonurilor, expresie foarte acută, decor somptuos, gesturi largi, neaşteptate, mişcări dezordonate, dulce tulburare ».

Exprimarea directă, elanul improvizator prin care mîna dă lecții ochiului — un întreg repertoriu gestual cu unele aspersiuni sau împroşcături, cu bifări şi efecte de haşurare, cu mase colorate puse direct cu mîna, chiar cu « ghemotoace » de linii colorate, pentru temele confuziei, încîlcelii — par a conveni cel mai bine voinței sale de *comunicare spontană*, nesubordonată normelor plastice. Nu întîmplător, numeroase lucrări se numesc « dialog » (Lukáts Mária concepe unele compoziții ca mesaje cu destinatar cert, ca « trimiteri poştale »). În colaje, ea a înțeles caracterul « materialului aşa-zis prefabricat »; « Materialele, scria Raoul Hausmann, nu sînt inerte, dimpotrivă, ele posedă o forță de expresie ce trebuie descoperită, pentru a demonstra că ele sînt animate. În aceasta constă caracterul ascuns dar revelator al colajului. »

1, 2. MONICA ȚOCH
3, 4. TITU TONCIAN; 5, 6. MARIA LUKATS



https://biblioteca-digitala.ro

tîrgu mureș

1, 2. NAGY ARPAD
3, 4. BORGO

mihai drișcu

O arie divergentă ca preocupări, precum și exprimarea în mai multe tehnici de lucru în același timp — toate acestea contravin, se înțelege, univocității și « constanței » stilistice — caracterizează și producția artistică a cîtorva plasticieni locali.

nagy árpád

Multe dintre programele de sală ale cunoscutului teatru din Tîrgu Mureș sînt « puse în pagină » de Nagy Árpád, cu rezultate calitative variabile. Cum este și normal, într-o viziune funcțională, interesează « plierea » la conținutul spectacolului: Nagy Árpád încearcă, atunci cînd este cazul, să pună în valoare « documentul de epocă », prin diverse soluții retro » (pînă și prin « ticuri » de paginație, prin dispunerea unor caractere tipografice). Afișele se spectacol se înscriu pe aceleași coordonate, urmărind, în plus, percutanța vizuală.

Desenul liber în cărbune, pe dimensiuni mai mari — de amintit aici « Obiectele pentru amintire » expuse în 1981 la Sfîntu Gheorghe — pare a fi expresia sa preferată.

La acest nivel de comunicare individuală — mult diferită de măsura colectivă din amintitele exemple de graphic design — tendința este de a da curs unei participări imediate, unei exclusivități personale, ce nu exclude aproximativul și provizoriul. Spațiul interior se livrează de obicei sub forma *diferenței de tensiune*, exprimată, de exemplu, prin decalajul dintre un « aer » general expresionist și o zonă de precizie instrumentală, aproape neutru descriptivă.

Un alt « mediu » utilizat de Nagy Árpád este înregistrarea, prin fotografiere, a unor « acțiuni ». (« Colinele turcești » — după un loc lîngă Tîrgu Mureș n.n. — se numește o acțiune din 1983, prin care are loc o « parazitare » de peisaj. Materialele utilizate sînt hîrtie, cărbune, ață, lemn).

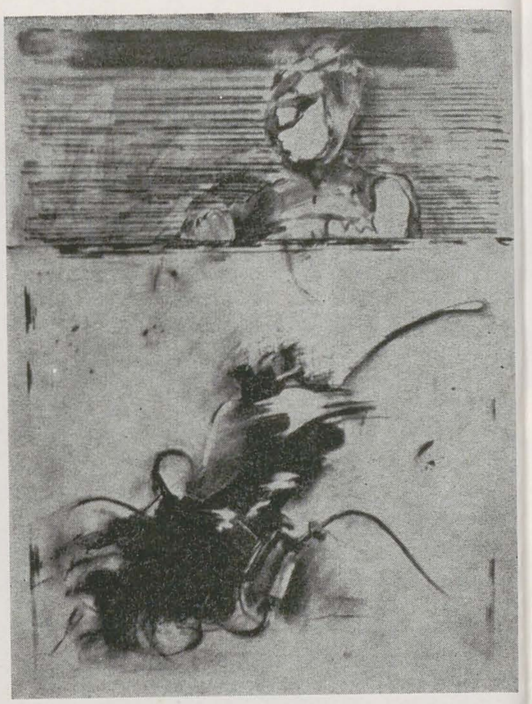
Modificarea cadrului natural prin introducerea unor provizorii *parcursuri artificiale* este una dintre soluții; ale acțiuni, în care protagoniști sînt membrii familiei artistului, se bazează pe funcționarea « memoriei culturale » — în aer liber, corpurile acoperite se citesc, neapărat, în felul unor *ca-și-sculpturi* cu foarte complicate drapaje.

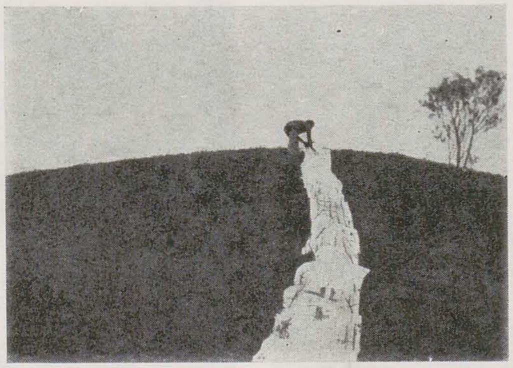
borgo (györgy csaba)

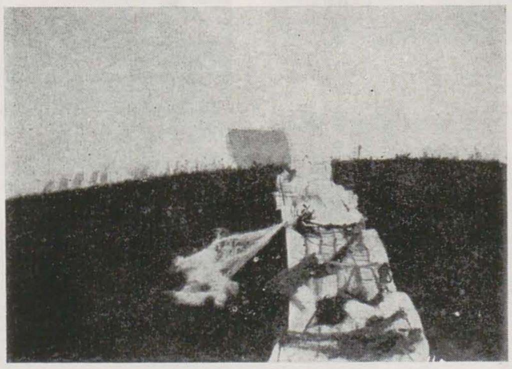
Am urmărit, cîtva timp, operația de transpunere într-o primă tapiserie, a unui carton de mărime medie, realizat de Borgo din combinarea / epurarea unor desene: o compoziție clară, bogat dar foarte rafinat colorată, cu aproximative sugestii de vegetație imaginară. Este de semnalat deosebita siguranță a acestui debut în domeniu: Borgo « are ceva de spus » și în tapiserie.

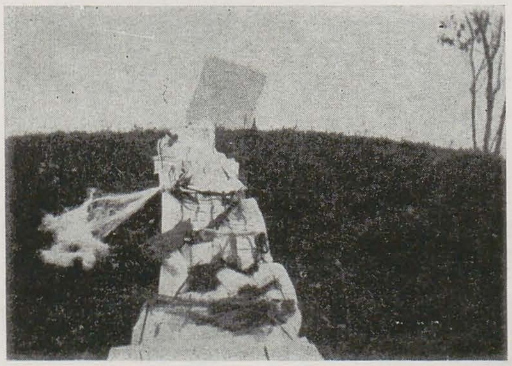
Interesat de spectacolul experimental, Borgo a practicat și scenografia. Deși cu picturile și desenele sale Borgo ar putea deschide mai multe expoziții deodată, el preferă să se « grăbească încet » și să expună cu parcimonie.

Astăzi, cînd « independența » plasticianului este o regulă generală, am fost cu atît mai surprins cînd am aflat că în foarte multe lucrări el intenționează o transcriere — un fel de « jurnal de traducător » — a unor producții literare ale unui prieten. Cu toate perturbațiile formale, impresia este de viu, de mișcat; forma preferențială (sau pregnantă) este schema umană, din



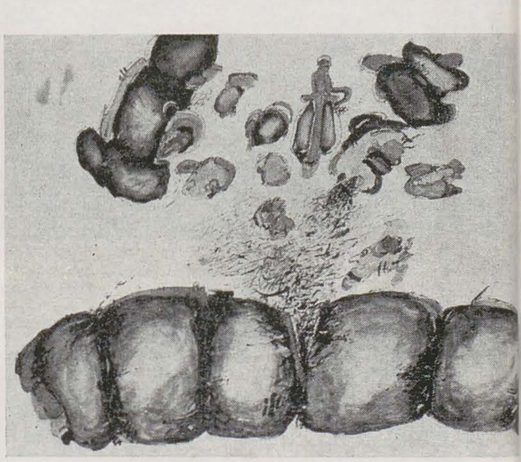






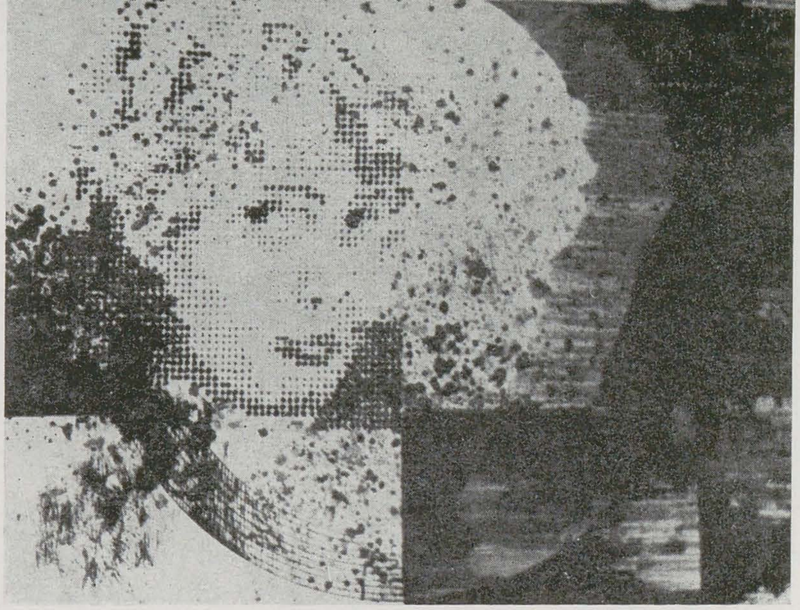
perspectiva spațio-temporală a gesturilor elementare. « Concretizarea spiritualului, scria Hegel, nu se poate face decît sub formă umană ».

Din această formă umană — uneori apropiată de cea exprimată prin posibilitățile grafice ale copilului — decurg automatismele, fabulările, de-structurările, neo-structurările, neo-morfismele — unele cu statut divagant — ce sugerează o bogăție psiho-motorie. O modalitate curentă este prezența subliniată prin repetiție, multiplicare (sau prin multiplicarea părților, printr-un fel de telescopare), prin accentuarea grafică sau prin densitatea cromatică.

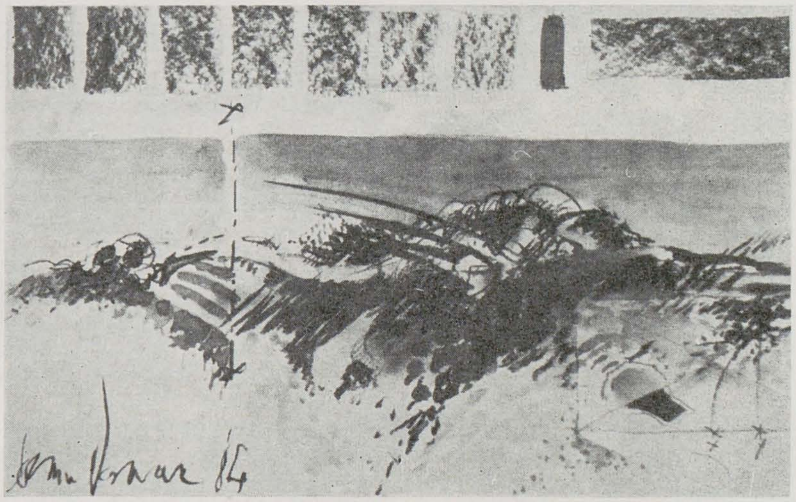


cenaclul u.a.p. tîrgu jiu

Sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Gorj și ale Filialei U.A.P. — Craiova, Cenaclul U.A.P. Tîrgu Jiu a organizat în zilele de 13 și 14 iulie a.c. acțiunea « Punctul, semn plastic ». Centrul de interes al acțiunii l-au reprezentat expoziția de desene originale « Punctul, semn plastic », deschisă de criticul de artă Horia Horșia, la Muzeul județean Gorj (cuprinzînd 53 lucrări ale unui număr de 33 artiști din Arad, București, Brașov, Craiova, Oradea, Țicleni, Timișoara, Tîrgu Jiu, Tîrgu-Cărbunești) și colocviul organizat pe aceeași temă la care au participat: (comunicări, intervenții) Iosif Keber, Gigi Mihăiță, Cătălin Davidescu, Alexandru Jakabházi, Aurel Antonie, Horia Horșia. În program au fost înscrise deopotrivă vizitarea monumentelor lui Brâncuși, de la Tîrgu Jiu, a taberei de sculptură de la Hobița, casa părintească a sculptorului; expoziția de pictură a taberei studențești, 1985, de la Peștișani, complexul monumental-arhitectural de la Tismana, muzeul etnografic în aer liber de la Curtișoara.



1. FLAVIU IOSIF; 2. MARIA NICHITA; 3. SORIN NOVAC; 4. RUSU GRIGORIAN



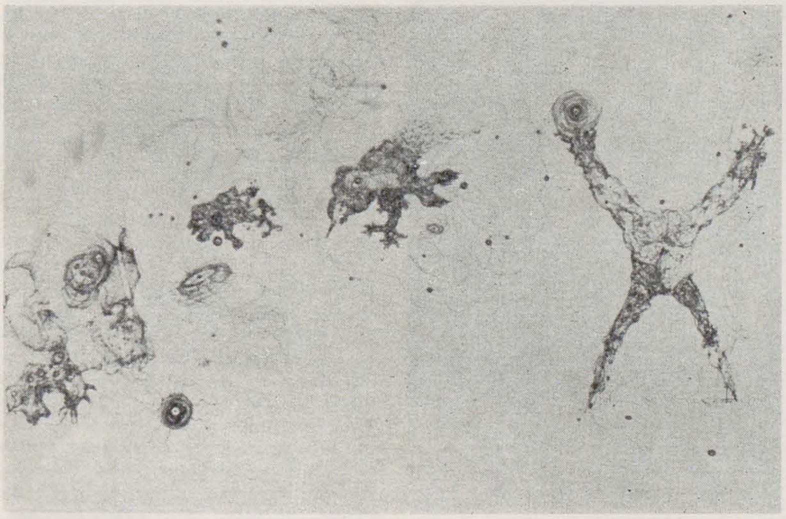
punctul, semn plastic

gigi mihăiță

Punct.

« *Am creat un univers întreg pornind de la nimic* ».
JANOS BOLYAI

§ 1. *Punctul* este *stoicheion* (Aristotel), el este elementul primar ce nu poate fi definit decît axiomatic. El este ce este, el este pentru că este, în același timp fiind și nefiind. Creează și este creat. Punctul este începutul și sfîrșitul tuturor lucrărilor — *demiurg*. Pornim din punct pentru a sfîrși în el. Structura punctuală este rezultatul



unei duble propensiuni disjunctive (de tipul sau-sau) înspre înăuntru sau înspre afară — implozie, explozie.

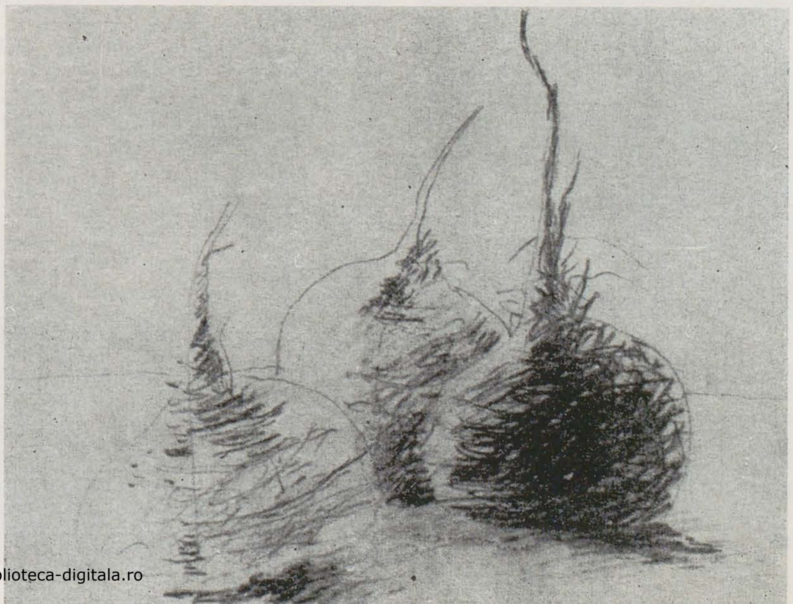
§ 2. *Punctul* în oricare din geometrii, euclidiene sau ne-euclidiene este întotdeauna același mereu egal cu sine. Nondimensionalul (topologic) punct este cel ce creează spații uni-, bi-, tri- sau quadridimensionale, curbe (eliptice, hiperbolice) sau nu. El tinde către linie, cum linia tinde către spațiu, iar spațiul tinde către timp. Șansa lui este calculul fractal al dimensiunii conținutului, valoarea lui fiind cuprinsă între 0 și 1 (1 fiind dimensiunea liniei), limite între care se află un infinit, suma punctelor ce formează linia. Infinitul mărimii este și infinitul reprezentării. Reprezentarea poate fi diferită ca formă și dimensiune, dar poate fi definită ca unitară, în ciuda complexității ei — entitate.

§ 3. *Punctul* este limita minimă a capacității de concentrare a reprezentării imagistice după modelul reprezentărilor figurale ale centrelor diferitelor funcții cerebrale pe cortex. Imaginea este transpunerea formalizată a ceea ce știm despre lume. Se impune o economie a imaginii fără a se ajunge în mod necesar, însă, la reprezentări pointiliste sau minimaliste (după modele mai vechi) sau *dot matrix* (după modelele computaționale mai noi) — *econom=eiconom (eikona* — imagine, în greaca bizantină). Punctul în acest caz este convergența spre temă și impunerea unui centru de interes susținută și de contiguitatea formelor simbolice sau simbolizante alese.

§ 4. *Punctul* poate avea o simplă valoare indicială ca un simplu punct tipografic (primitivă pentru a marca sfîrșitul unei propoziții sau un *i* ca diferit de *î*, de exemplu). Important este ca punctul în sine sau structura punctuală să spună ceva dincolo de aspectul pur formal, să devină un simbol — *comunicare*. Discursul plastic este valoros cînd, chiar dacă foarte concentrat și idiosincretic, poate să comunice ceea ce artistul reușește să cunoască prin mijloace și forme specifice. Limbajul lui propriu nu trebuie să rămînă închis — conceptul operei deschise (Eco) se aplică și creației plastice. Uneori, e drept, închiderea poate furniza informații, ea poate avea un caracter revelatoriu — întărindu-se aspectul cognitiv. Comunicarea structurată punctual pornește de la o hipertemă (temă=ceea ce se aduce nou) strict subordonate hipertemei, uneori hiper-remei (Danes).

§ 5. *Punctul* în contextul plastic nu trebuie să fie o formă rigidă nici ca aspect exterior (semnificant) nici ca aspect interior (semnificat). Perpetua transformare formală, perpetua îmbogățire a sensurilor, corolarul de conotații superpus denotatului imediat îi acordă statutul de *semn*. O anume combinatorie de semne poate cere numai un anume semnificant sau un anume semnificat fără ca alte semnificante sau semnificate să fie total obliterate. Dacă orice semn are o organizare punctuală, după modelul derivării dintr-o hipertemă *(cf. supra* § 4), trebuie și ca o organizare punctuală să devină semn, un semn valoros comunicativ, cognitiv sau factitiv.

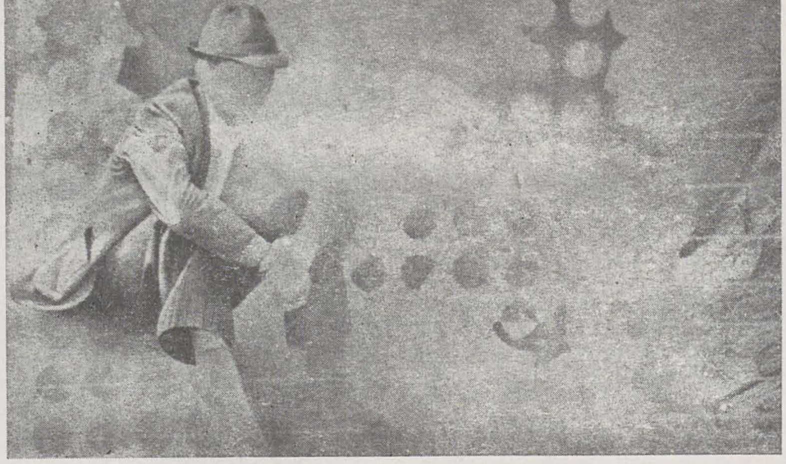
§ 6. Punctul este zero pentru unii, el este un univers infinit pentru noi participanții la această acțiune.



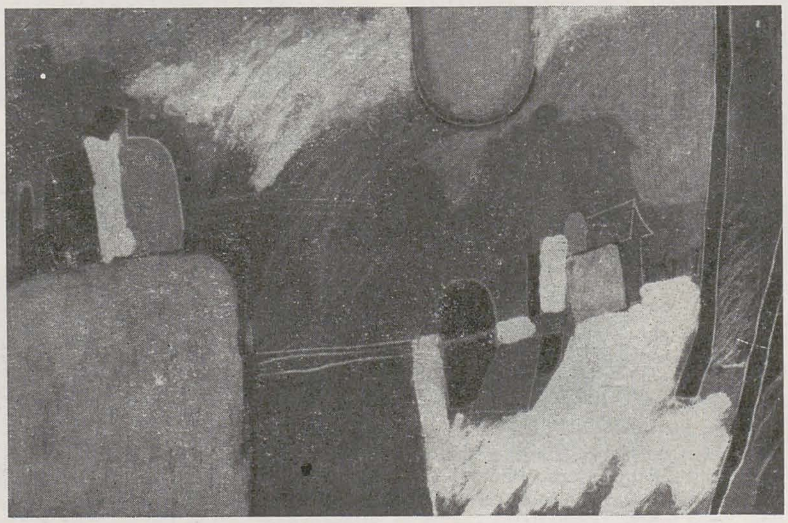
https://biblioteca-digitala.ro

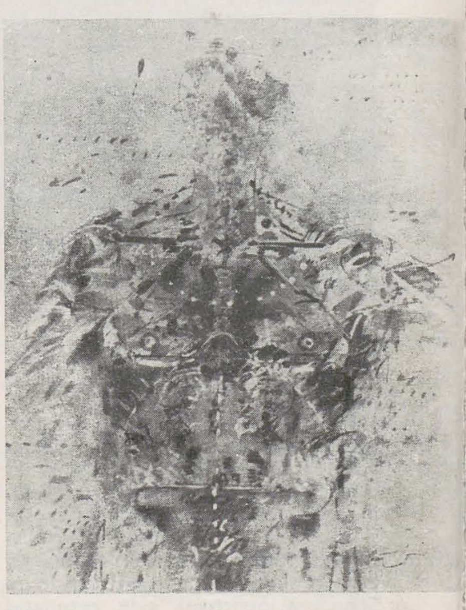
prima ediție

cătălin davidescu

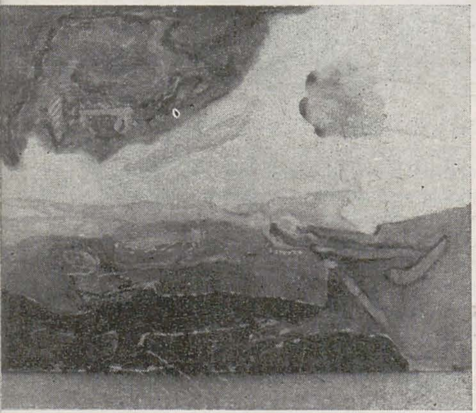


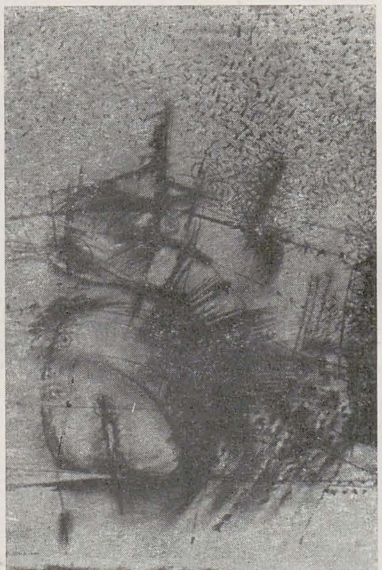
Este apanajul artei moderne de a fi adus *punctul* în *prezență* și a-l fi impus ca semn al *Începutului*, ca gest inițiatic al unui limbaj primordial. Punctul poate reprezenta și el o *aventură a imaginii*, căci expresivitatea unui spațiu plastic vizualizat prin punct este virtual infinită ca încărcătură simbolică. Prin reintegrare în spațiu artistic, punctul — și valoarea cu care a fost investit de-a lungul timpului — primesc o nouă menire *semnică*. Imaginea sa plastică reprezintă obiectul unei maxime codificări — ajunsă modalitate de expresie esențială a artei abstracte. Vasili Kandinsky este printre primii care, teoretizîndu-și arta într-o serie de scrieri nu mai puțin interesante ca pictura sa, consideră Punctul în categoria elementelor semantice necesare constituirii unui nou limbaj de exprimare creatoare denumit « meta-artistic » care implică și elemente de lingvistică alături de cele de plastică.





Dezbătută mai întîi în cadrul întîlnirilor și discuțiilor membrilor tînărului Cenaclu U.A.P. Tîrgu Jiu, problematica diversă și complexă, « Punctul, semn plastic » a fost supusă apoi artiștilor din alte centre, invitați să-și susțină opiniile și opțiunile prin propriile lucrări, executate în exclusivitate în tehnici ale *desenului*. Promptitudinea cu care artiștii au răspuns





invitației și calitatea lucrărilor prezentate mărturisesc importanța, interesul pentru tema dată și, deopotrivă, diversitatea posibilităților de abordare. De aici caracterul atractiv al ansamblului, alcătuirea logică a discursului expozițional între doi poli permanent alternanți, de la punctul-semn la articularea lui în compoziții, cu un scop declarat: formularea unei stări proiective a desenului avînd drept bază tema dată.

Constituită, astfel, într-un sistem de largă respirație, această primă manifestare reunește, alături de nume mai des întîlnite ale tinerei generații ca: Olimpiu Bandalac, Radu Igazság, Ion Drăghici, Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea și nume noi, ale ultimelor promoții de absolvenți, la fel de interesanți și particulari în formularea demersului lor creator: Alina Roșca, Andor Kömives, Iosif Kiraly, Silvia Luca, Petre Lucanu, Layos Nagy, Nicolae Georgescu, Anikö Găină-Gerendi, Călin Beloescu, Mircea Stănescu, Marian Pleșa. De fapt ceea ce se « întîmplă » pe simeză sînt răspunsuri ale aproximativ aceleiași generații la problema Sincerității, Calității și Ideii căci, toate aceste lucrări se integrează acelui simbol unificator ce conține și se conține în spiritualitatea unei epoci, a unui neam. O mențiune specială artiștilor din Tîrgu Jiu — Alexandru Jakabházy, Valer Neag, Marin Colțan, Corina Fulger, Mihai Țopescu, Robert Kelemen, Cristian Brebenel, Maria Nichita, Minerva Turdean, Gheorghe Plăveți și Florin Isuf nu doar pentru buna organizare, ci în primul rînd pentru calitatea artistică a lucrărilor prezentate și în egală măsură pentru crearea fericitului dialog cu cele două « scrituri » pointiliste expuse de Iosif Keber, decanul de vîrstă al artiștilor olteni, a cărui operă, cunoscută astăzi doar în zonă, necesită o reevaluare la nivel național. Dacă o astfel de manifestare își va urmări cu stăruință demersul creator și la următoarele ediții, ea se va înscrie cu certitudine în rîndul unei bune tradiții expoziționale ce a stimulat benefic mișcarea artistică românească contemporană. Căci această nouă accepție a artei de a instaura hegemonia unor arhetipuri vizuale, suitoare din Sens în Semn, constituie suprema Libertate a artei de azi.

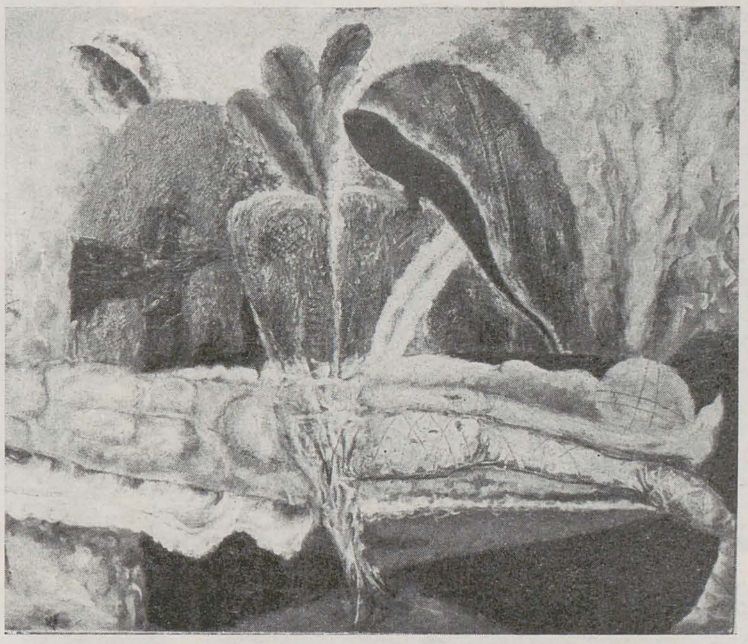
1. OLIMPIU BANDALAC; 2. VALER NEAG; 3. ALEXANDRU JAKABHAZI; 4. MARIAN PLEȘA; 5. CORINA FULGER; 6. MIRCEA STĂNESCU; 7. NAGY LAJOS; 8. ION DRĂGHICI; 9. KÖMIVES ANDOR

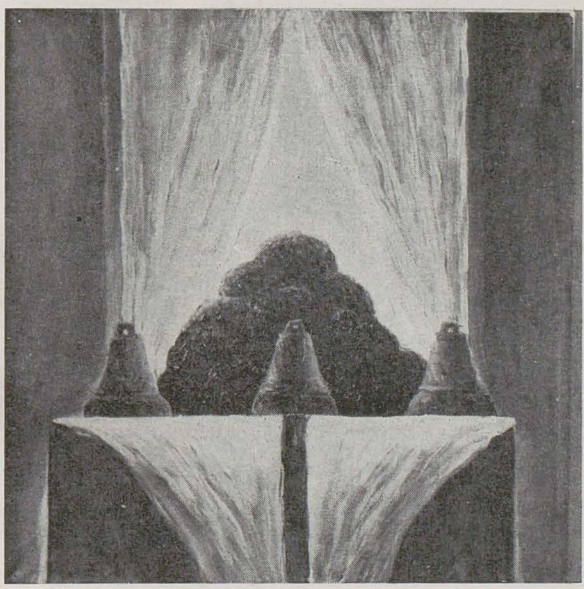
https://biblioteca-digitala.ro

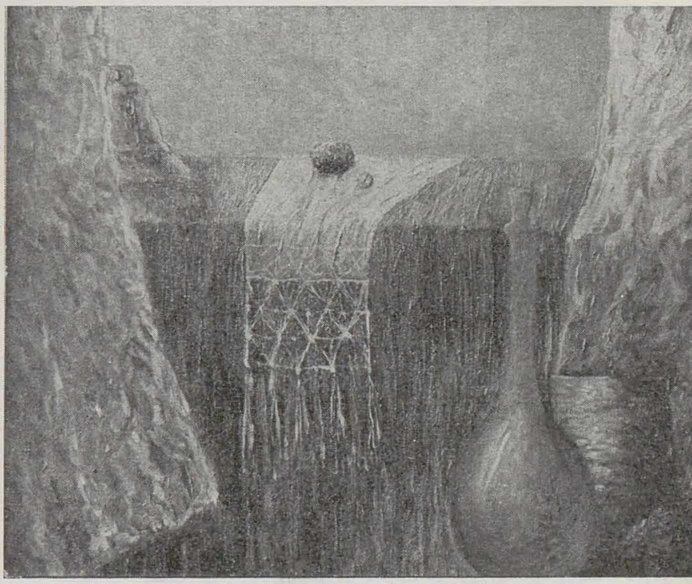
tineri artiști din craiova

horia horșia

O nouă « ediție » a tinerilor artiști la muzeu (v. ARTA nr. 2/1984), la galeriile de artă din Cetatea Banilor, de data aceasta, și înscrisă în programul Anului Internațional al Tineretului, dă seama de temeinicia unei acțiuni de durată a tineretului craiovean, de evoluția firească a unor profiluri ce se conturează și se afirmă, de deschiderile grupului astfel constituit — lui Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea, *adăugîndu-i-se cel mai tînăr absolvent de institut,* Alina Roșca. *Personalități diferite, aparținînd unor discipline diferite, practicînd deci o diversitate de tehnici de lucru, se întîlnesc pe temeiul aceluiași program general unic al mișcării noastre artistice — denominatorul comun al expoziției arătîndu-se a fi (procedînd noi prin eliminări și reducții) atitudinea artistului față de real și față de obiect. Denominatorul nu uniformizează ci, dimpotrivă, constituie un punct de plecare pentru evoluția variată a proceselor de creație, astfel cu atît mai captivante.*







1, 2. MIRCEA NOVAC; 3, 4. SORIN NOVAC

mircea novac

Urmărind (cu interes) de vreo doi-trei ani dialogul lui Mircea Novac cu realul (deci și dincolo de ceea ce prezintă periodic în expoziții), am observat (cu satisfacție) luciditatea, obstinația, măsura cu care artistul operează. Evită să sară peste « trepte » spre a nu fi obligat, cum ar spune Cocteau, să le urce pe urmă din nou. Luciditatea nu impietează nici inspirația, nici intensitatea trăirii faptului artistic. Dar le cenzurează în sensul că artistul nu spune (și mai ales nu expune) decît ceea ce stăpînește cu autoritate. În procesul de luare în posesie a realului am înregistrat pînă în prezent trei momente (bineînțeles nu rigid delimitate). Primul, afirmat la anterioara expoziție a grupului impunea ca protagonist al picturii clar/obscurul, conceput ca însuși spațiu pictural (și nu numai ca atmosferă definind obiectele și relațiile dintre ele) de unde o anumită tensionare dramatică a expresiei picturale. Problematica odată soluționată, al doilea moment (ale cărui premise fuseseră deja creionate) a avut în vedere construcția propriu-zisă a imaginii bazată pe un complex de perspective stimulînd o sintaxă picturală meta-fizică la care au colaborat diversificarea paletei și utilizarea culorilor inventate, obținîndu-se și menținîndu-se, deopotrivă, tensiunea expresiei. În paralel (și încă în timpul preeminenței clar/obscurului) pictorul execută și studii de peisaj după natură, folosind culoarea locală. Aceste studii conjugate apoi cu clarificările momentelor mai înainte menționate, au dus, din aproape în aproape, la atitudinea afirmată în momentul actual (al expoziției) unde aventura picturii dezbate și exprimă ca temă *osmoza regnurilor*. Totdeauna *obiectele* (de o diversitate a identității lor — tiugi, scaieți, nuci, butelii, flori, elemente de arhitectură etc.) erau cu necesitate articulate în logica unei compoziții. Niciodată, însă, ca acum ele nu comunicau și nu se aflau într-un sistem de interrelații de structură materială. Osmoza nu le prejudiciază identitatea , dar, de data aceasta, se implică un *numen* care le dezvăluie aceeași *esență — principiul vieții*. Formele, localitățile de culoare, materia cromatică strălucitoare, opacă, densă, rarefiată își arată aceste proprietăți/calități care impun imprimarea și exprimarea mișcării continue a materiei. *Tensiunea* expresiei picturale este această mișcare însăși care, culminînd în lucrarea intitulată « Șopîrla » (unde observăm trecerea de la stadiul de putrefacție a organicului la acela de strălucire minerală, de bijuterie, a inofensivei reptile) ne evocă versuri din *Metamorfozele* lui Ovidiu. Se observă în pictura lui Mircea Novac o vitală tensiune, care este aceea a realului investigat deopotrivă la nivelul *fenomenului* și al *esenței*.

sorin novac

În actuala selecție de picturi ale lui Sorin Novac, anume astfel alcătuită, *obiectul* se arată a fi (ca și în majoritatea lucrărilor sale din expoziția anterioară a grupului) un purtător de *simboluri*. Fără îndoială, obiectele au propria lor identitate (împrumutată modelelor reale pe care le reprezintă în interpretarea materiei picturale) și răspund ca formă finalității lor funcționale în genere (fereastră, ușă, scaun, sfeșnic, pocal, prostire, aliment — pîinea mai ales), dar aceste configurări au fost alese — ceea ce nu se întîmplă curent în peisajele după natură ori imaginare ale artistului — pentru încărcătura lor simbolică. Obîrșiile încărcăturii, s-ar putea spune, urcă pînă pe treptele străvechi ale simbolisticii inconștiente ale omenirii sau pînă în vremea cînd mitul opera ca mijloc de cunoaștere, de investigare și de organizare a lumii și a vieții grupului social. De aici o anumită notă de mister a recuzitei obiectuale/ formale izolate în spațiul artistic, acela al imaginii, chiar dacă îndeobște compozițiile sînt restituiri ale interiorului de locuit (sau segmente, fragmente de interior) care are ca posibil model un stil de viață simplu, poate și auster, al unui presupus autohtonism. Perspectivele combinatorii care stau la baza restituirii în imagine a acestor interioare (perspective familiare artistului, spuneam și altădată, și datorită practicii sale scenografice care-l obligă să conceapă și să compartimenteze iluzionist spații), le asigură o structură logică, iar în cadrul acesteia asigură desemnarea unor locuri privilegiate, ale obiectelor. Locurile privilegiate captează atenția privitorului ca centri de interes și, în această situație, semnificația simbolică a obiectelor este accentuată. Picturile aparțin unui ciclu, mai puțin conturat formal și mai mult ideatic, al *colindului* (« Colind » I—III, « Colind de fereastră », « Așteptare » etc.), colindul ca producție artistică străveche, legată sau determinată de rituri ale culturii pămîntului, ale păstoritului, ale vînătorii. Fără să exprime trimiteri directe (imaginea picturală nu e nici ilustrație, nici reprezentare a unui conținut literar), tabloul evocă prin austeritatea atmosferei de interior de locuit, prin simplitatea formală frustă a obiectelor reprezentate, prin economia recuzitei obiectuale, pe de o parte, prin tensiunea cromatică afin expresionistă, pe de alta, o stare existențială limită, conflictuală, ca aceea din străvechile colinde românești pe care Béla Bártok și-a întemeiat celebra sa « Cantata profana ». De pe o asemenea poziție, investigarea de către Sorin Novac a realului ne apare arheologic culturală, iar semnificațiile simbolice ale *obiectului* ne apar orientate spre omagierea trăirii, a existenței umane perene.

rusu grigorian

Rusu Grigorian, așa cum presupuneam la expoziția anterioară a grupului unde prezentase desene, nu se putea să întîrzie în a se manifesta și afirma cu impetuozitate în pictură, ceea ce s-a și întîmplat. Fiind de formație pictor monumentalist (disciplină al cărui potențial creativ depășește în prezent solicitarea comenzii sociale — spre deosebire de sculptură, domeniu în care taberele de creație s-au dovedit pentru tineret un neprețuit debușeu), trebuia să realizeze trecerea la șevalet, ceea ce nu înseamnă o simplă adaptare și adecvare, ci întemeierea unei alte atitudini, esențial diferite privind organizarea formelor și ființarea lor în imagine într-un *echilibru coerent*. Pentru Rusu, trecerea a însemnat înlocuirea unui echilibru preponderent *static* printr-unul preponderent *dinamic*. Iar dinamismul este determinat de o reînșurubare în *real*, de *perceperea* însăși a *structurilor semnificative* ale realului. Arta, practica, experiența desenului (ca scriitură și concept) au constituit o premisă necesară investigării. Operînd cu materia colorată (o pastă densă, compactă, modelată prin tușe energice și contraste cromatice evidente, conform propriului temperament), Rusu obține rezultate de altă natură decît în desen. Realul se arată a fi un cîmp de forțe și îi oferă posibilitatea extragerii unor entități discrete, *obiectele*, în care sînt concentrate sau în care artistul concentrează forțele acestui cîmp. De aici amprenta *expresionistă* a picturii sale actuale. Precizăm : nu este o atitudine expresionistă determinată de zbuciumul unui prea plin interior al insului care-și caută o supapă cathartică (Van Gogh), nici de o anumită angajare critică și justițiară în social (Munch), ci pur și simplu de realul captivant care merită a fi investigat pentru vitalitatea și frumusețea lui și luat în posesie. Această « luptă cu îngerul » nu se concretizează în arabescul unei constelații, ci în concentrarea maximă a energiei într-un *obiect* (recuzită sau motiv sau pretext de « natură moartă » — un fotoliu din atelier, de pildă) care, amplasat în cuprinsul privilegiat artisticește al pînzei limitate de ramă, devine o lume, adică peisajul pulsînd de viață al unui *orizont spațial*. Pentru o mai deplină și verificată luare în posesie a realului, motivul e tratat în variante care generează grupul, ciclul, seria de lucrări. Actul creator este condus cu autoritate, pictorul își asigură coordonatele unui univers propriu — pornind, deci, de la dialogul angajat cu *realul*.

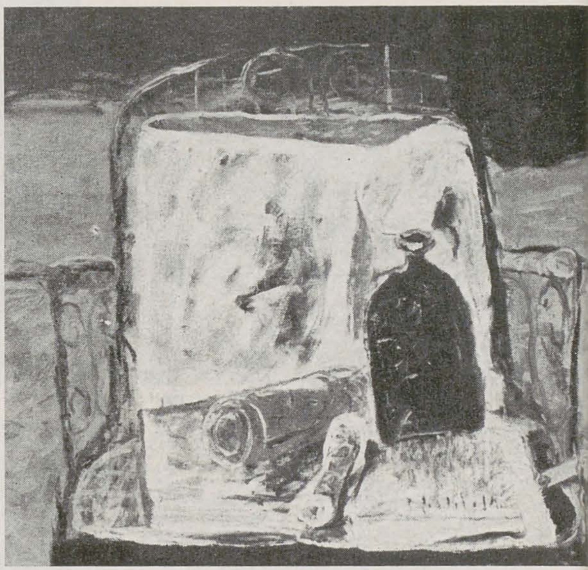
alina roșca

Alina Roșca a avut a opera pe o temă dată în cuprinsul unui univers cultural deopotrivă dat și în conformitate cu norme clar stabilite : ilustrație de carte pentru « Codin » de Panait Istrati. Parte din gravuri (alte exemplare, desigur) au figurat în lucrarea de diplomă, ceea ce explică și conformarea față de norme : compoziții judicios construite tradițional în factură modernă, cu subiecte derivate din textul concretizat în imagini vizuale, executate cu acuratețea ce demonstrează și stăpînirea tehnicilor de imprimare. Așa fiind, *aventura* procesului de creație în raport cu *realul* nu putea fi surprinsă și am fi bănuit-o cu dificultate dacă nu ne-am fi permis (cu aprobarea artistei) cîteva incursiuni dincolo de lucrările expuse.

Prima : cercetarea textului aceluiași exemplar al cărții pe care autoarea a « lucrat » subliniind expresii, sintagme, paradigme, perioade ori pasaje întregi ca repere concrete pentru esențializarea *universului* de *ilustrat*. Din lipsă de spațiu nu le putem reproduce (nici noi nu le-am transcris integral) dar merită a cita cîte ceva tocmai pentru temeinicia unui mod operațional personal. 1. « un teren vast — în amfiteatru, oval, cu două ieșiri la extremități » — luarea în posesie a spațiului. De îndată locuirea lui : 2. « casele mici, cu fațadele văruite în galben, împroșcate de noroi » și accentuarea expresionistă a locuirii cu trimitere la condiția precară a mahalalei : 3. « maidanul de gunoaie, movile de murdărie, gropi și bălțoace de apă verde, în care zăceau stîrvuri de pisici, de cîini, de găini și de pur-

https://biblioteca-digitala.ro

cei, pe care le sfîşiau porcii mari, flămînzi ce se bălăceau în mocirlă şi scormoneau cu rîtul». În acest cadru apare eroul: 4. «un mahalagiu . . . gătit în straie de sărbătoare, luxos chiar, un lux baroc şi popular . . .: Salutare fratello! . . . Sînt un miel care se hrăneşte cu lupi». Farmecul special şi atractiv al acestei lumi dure: 5. «mi se părea că toată această frămîntare de fiinţe şi lucruri trăia numai pentru plăcerea mea»; dar mai ales duritatea condiţiei umane care generează ţinuta morală a revoltei exprimată parabolic cu simplitate: 6. «răul, singurul rău este nedreptatea: prinzi o pasăre şi o bagi în colivie, sau, în loc să dai grăunţe calului, te pui cu ciomagul pe el». Ş.a.m.d.
O a doua incursiune, în orizonturile spaţiale ale artistei care au premers opţiunea pentru ilustrarea romanului: litoralul şi delta, de unde o colecţie de *obiecte* — scoici, pietre, fructe de baltă uscate, scaieţi, cioburi de ceramică etc., investite a evoca atmosfera orizonturilor conservate astfel în ambianţa atelierului, unde devin motive, modele, pretexte pentru exerciţiul diurn destins al desenului. În sfîrşit, a treia incursiune, în carnetele şi blocurile cu schiţe, dintre care ne-am oprit asupra celor ce conservau o recentă vacanţă în casa rurală pitorească a bunicii, curtea, acareturile, orătăniile.
Un univers al *realului* încărcat cu semnificaţii care pot stimula actul creator (un prim desen finalizat a fost expus la Tîrgu Jiu — expoziţia «Punctul, semn plastic», a cenaclului gorjan al U.A.P.).
Un debut promiţător în viaţa artistică şi un mod sănătos de a opera investigînd *realul*.



p. 18: 1, 2. RUSU GRIGORIAN; 3, 4. ALINA ROŞCA; 5, 6. MARCEL VOINEA

p. 19: 1, 2. CRISTINA ABRIHAN; 3, 4. WILHELM DUSIL; 5, 6. FEKETE KOTHAY JUDIT

marcel voinea

Nu s-ar putea spune că, la vîrsta tinereţii sale, Marcel Voinea este egal cu sine însuşi, de la un an la altul, de la o expoziţie la alta. Dar, între colegii săi, singurul sculptor fiind, şi-a impus criterii de selecţie a lucrărilor care să asigure cu evidenţă coeziunea unui ansamblu expoziţional (în care se asociază nu numai personalităţi ci şi forţe oarecum divergente — chiar dacă dialogul cu *realul* şi punerea sub reflector al reprezentantului acestuia, ca entitate discretă, *obiectul* asigură un denominator comun). Or, tocmai în sensul preeminenţei obiectului a acţionat sculptorul, înfăptuind, în primul rînd, coeziunea de ansamblu. «Portretele», «Torsurile», «Cap de copil», executate cu o atentă grijă pentru acurateţea şi capacitatea de expresie a modelajului, sînt tot atîtea lucrări de referinţă pentru preocupările sale privind sculptura în bronz. Cum nu are posibilitatea de a prelucra metalul, şi-a perfectat o tehnică impecabilă a *patinării*. De data aceasta, însă, patinarea nu mai e aplicată gipsului friabil şi fragil, ci *betonului* turnat pe care artistul îl manevrează cu exemplar profesionalism imitînd sau sugerînd la perfecţie bronzul patinat. Ţinînd seama de dificultăţile materialului, cu atît mai mult ne apare drept performanţă compoziţia «Răpire» (pe o veche temă ecvestră) în care, conform unei arhitecturi desăvîrşite a obiectului, sînt original şi sintetic topite ecouri ale clasicismului, barocului şi romantismului. Universul lui Marcel Voinea se edifică lent dar sigur pe baze solide.
Impunîndu-se atenţiei noastre, expoziţiile grupului craiovean instituie tradiţie şi devin evenimente artistice de marcă a filialei.

https://biblioteca-digitala.ro

...sibiu

gheorghe vida

cristina abrihan

Situate în limitele parietalului (cu excepția minitapiseriilor), mizînd pe o viziune decorativă sobră, tapiseriile Cristinei Abrihan se construiesc în treceri ritmice, atent gradate, înscriindu-se cu strictețe și remarcabilă coerență în cadrul unei compoziții geometrice, uneori alternată cu structuri organiciste, din care rămîn totuși vizibile mai ales schemele logice de organizare.

Astfel o tapiserie (pentru a da un exemplu), *Dealuri în sărbătoare*, mai acuzat picturală la prima vedere, dar o picturalitate dezvoltată din juxtapunerea contrastantă a fîșiilor colorate, ce reconstitue mozaical un crîmpei vizual panoramat, se poate reduce în ultimă instanță la un desen, executat cu o vădită plăcere a studiului unor principii de simplificare geometrică a motivului. O altă tapiserie intitulată *Germinație*, din categoria celor pe care le-am așezat sub semnul organicului bine temperat, instaurează o ordine într-un haos doar aparent, datorită urmăririi unor procedee repetitive.

Minitapiseriile Cristinei Abrihan utilizează cu farmec și inteligență o serie de elemente ludice, ce au devenit oarecum locuri comune în urma șirului de expoziții cu acest profil din ultimii ani.

wilhelm dusil

Exersîndu-se cu o egală măiestrie în desen, tehnici de gravură și fotografie, Wilhelm Dusil este înainte de toate un observator acut al micro și macrocosmosului, un artist care proiectează existența umană în zone aflate la granița dintre geologic și vital. O natură grandioasă, enigmatică, bogată în sugestii poetice, picturale, în continuă metamorfoză *(Muntele, Peisaj din Apuseni,)* unde oamenii *(Țărani din Apuseni)*, telurici, se desprind parcă cu greu din vremuri imemoriale. Desenate nervos, energia ductului și a hașurii transmițîndu-se imaginii, figurile lui Dusil *(Moment, Univers, Personaje)* sînt de fapt simboluri ale eternei reîntoarceri, ale lungului drum către regăsirea esenței umane, refuzînd ferm alienarea. În ce privește viziunea, ele ar putea fi apropiate oarecum de acele « cliché verre », de prelucrarea plăcii fotografice, în care s-au exersat un Corot, Daubigny, T. Rousseau, Millet, cu cîștiguri importante în autonomizarea limbajului. Este o apropiere care presupune pe lîngă o afinitate cu acești mari interpreți ai naturii, și un dialog peste timp, generator al atîtor demersuri contemporane.

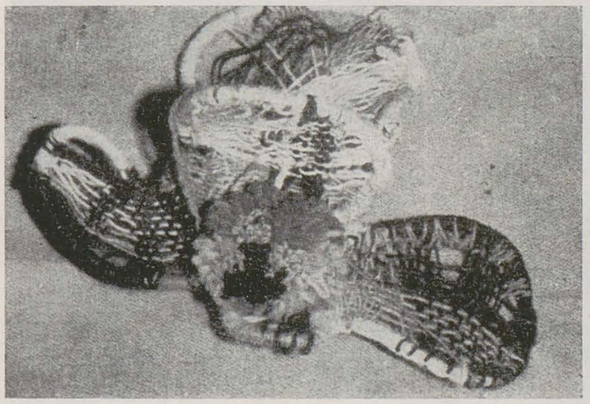
judith fekete-kothay

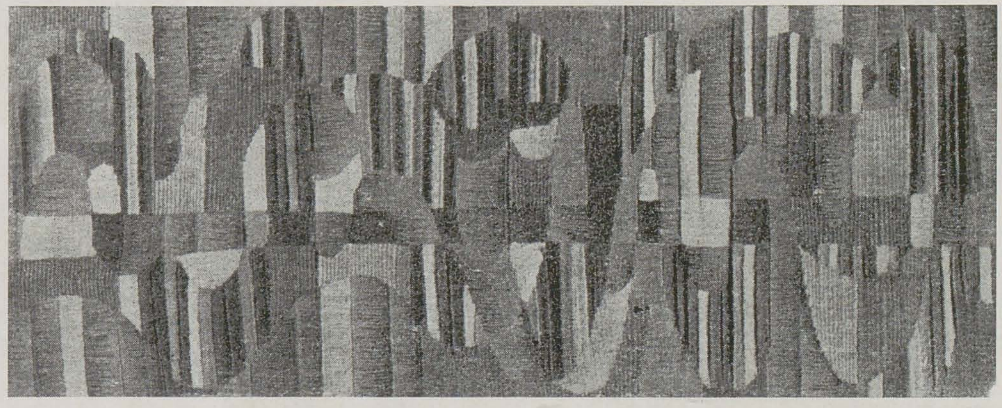
Atunci cînd în februarie 1983, Judith Fekete-Kothay expunea la Galeria « Sirius » din Sibiu « scenografie » — s-a străduit să depășească prin varietatea exponatelor condiția, fatalmente de « relicvă » statică, a unui proces dinamic, mereu chemat la viață de fiecare spectacol, a unei asemenea expoziții. Astfel exponatele mărturiseau polivalența calificării unui scenograf, desfășurînd aproape didactic, etapele de lucru, de la schițele de atmosferă la detaliul tehnic și machete, de la indicațiile tipologice ale personajelor la costumele și recuzitele finite, odată cu instantanee surprinse în timpul reprezentațiilor. Artista semnase pînă la acea dată scenografia la 22 de spectacole, cu precădere la Teatrul de stat din Sibiu.

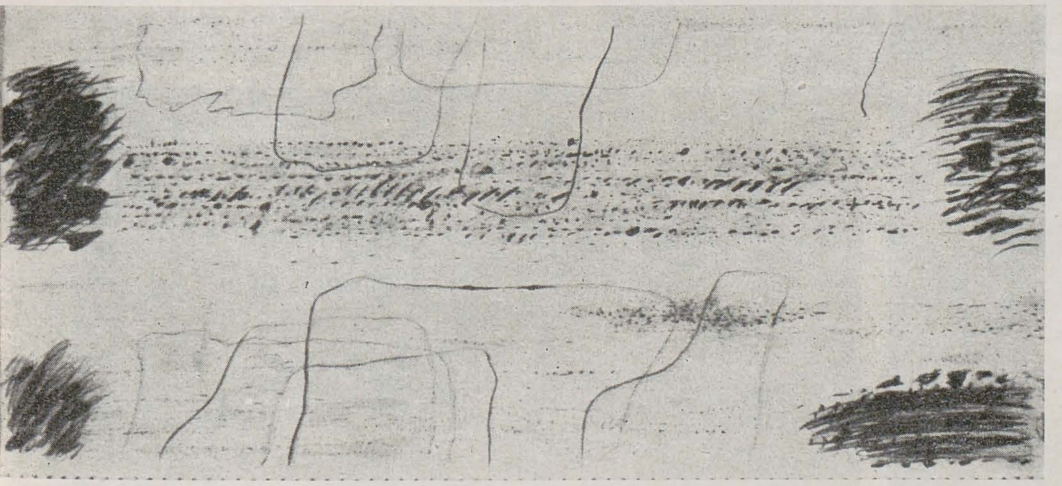
Și totuși, întrucît cele spuse pînă acum nu particularizează cu nimic concepția ei scenografică, care ar fi, « grosso modo », însemnele definitorii ale acestei concepții? Din machetele și schițele de costum pe care am avut ocazia să le examinăm, Judith Fekete-Kothay construiește inițial o scenă, un « loc unde se întîmplă ceva », tensionat, perfect încheiat, rotund în sine, conținînd toate elementele care odată puse în mișcare duc matematic la deznodămînt.

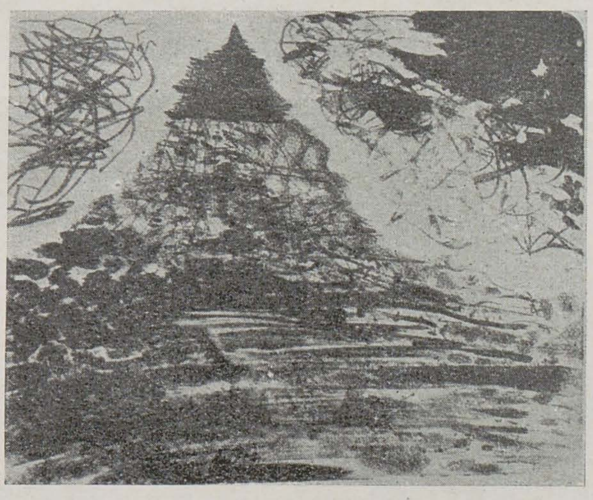
Ne gîndim aici la scenografia pentru « Pana de automobil » de Durrenmatt, ca și la spectacolul cu « Omul e om » de Bertholt Brecht (diferit oarecum prin reducția la cîteva elemente « sărace » ale decorului). Asocierea de obiecte stranii, dintr-o altă piesă din teatrul românesc — « Broasca țestoasă » de M. Săndulescu — reînvie repertoriul suprarealismului, nu în ultimul rînd prin insistența terifiantă asupra amănuntelor. Alteori impactul dintre decorul de o expresivitate nudă și pitorescul balcanic al costumelor este principala « găselniță », fără de care orice punere în scenă devine fadă și neconvingătoare.

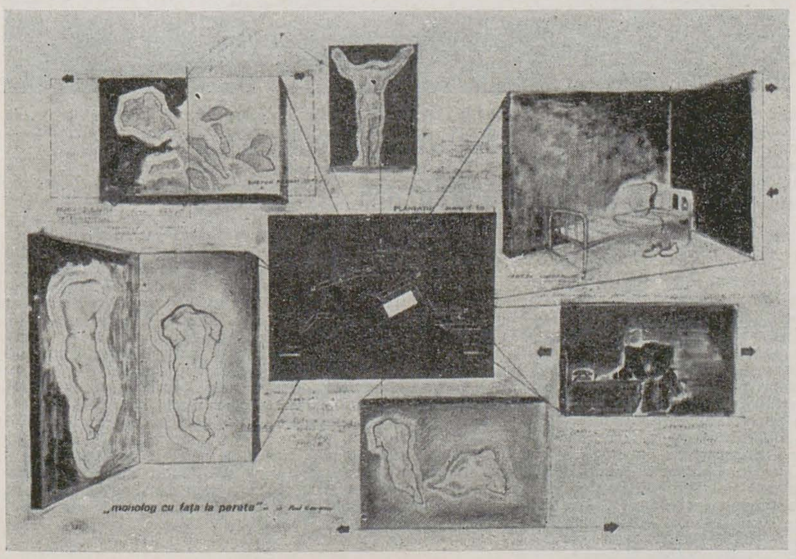
Judith Fekete-Kothay accentuează deci valorile plastice și simbolice intrinseci ale decorului care sînt apoi amplificate, potențate



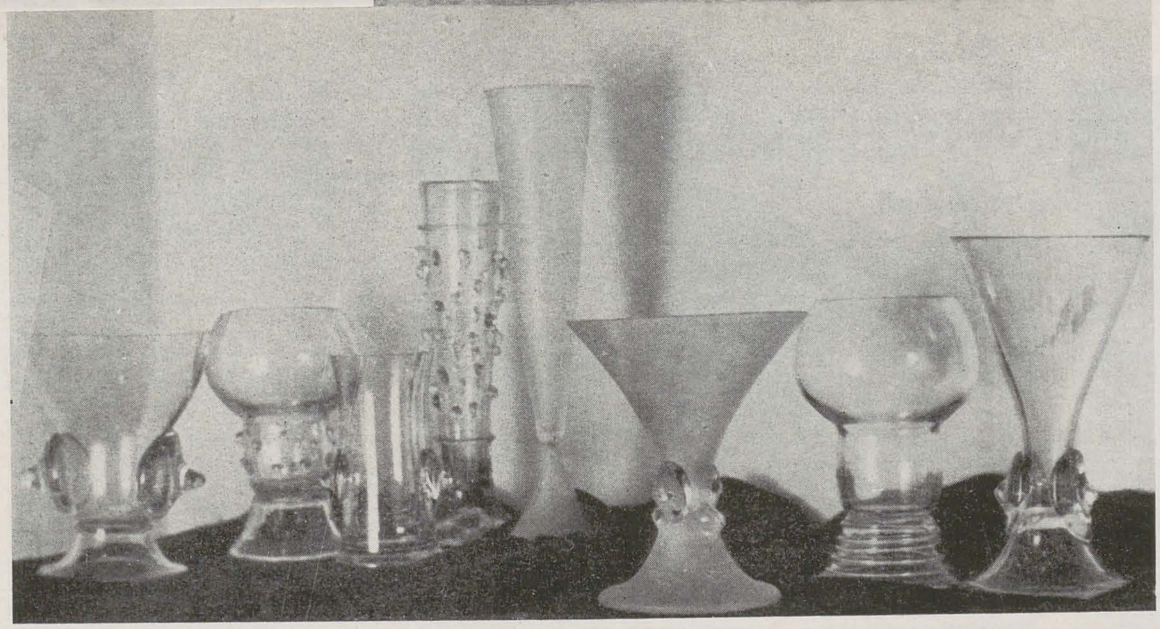




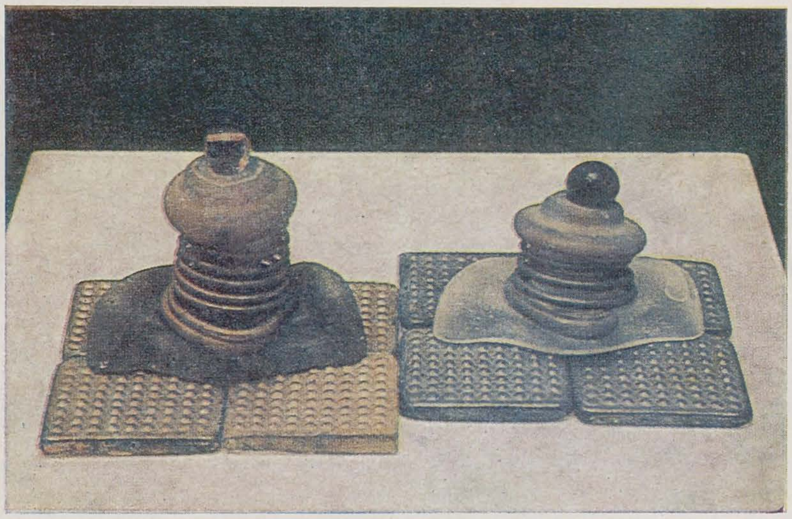




https://biblioteca-digitala.ro



1, 2. MARIAN PLEŞA



3, 5. ELENA GRAURE;4, 6. ION TĂMÂIAN

de relaţiile stabilite între actori în cursul executării partiturii scenice. Decorurile ei devin în acest chip adevărate « dramatis personae » participante cu drepturi egale la spectacol.

marian pleşa

Propunînd la absolvirea Institutului (1981), în lucrarea de diplomă, un set de pahare, inspirate din sticlăria germană de Renaştere tîrzie şi barocă, artistul, în acelaşi timp cu studiul atent al unor elemente caracterizate prin puritatea şi robusteţea formelor, pline de vitalitate (din care a reuşit să extragă învăţămintele necesare unei dezvoltări armonioase a stilisticii proprii) se situează de la început ca majoritatea sticlarilor din generaţia sa, la răscrucea dintre utilitar, cu o morfologie prestabilită şi evoluţia spre deschiderea anumitor resorturi ale imaginativului.

Şi iată că în 1985 cu obiectele decorative din ciclul « Personaje de mult uitate » intrate în producţie la cooperativa « Tehnica nouă » din Sibiu, Marian Pleşa reuşeşte între coordonatele unui decorativ cu esenţă practică, să impună un canon umanizat, acţionînd în sensul unei percepţii dezbărate de conotaţiile obişnuite recipientelor de sticlă. Un asemenea drum se întrevedea din 1979 cînd prezenta în execuţie proprie, piesele din ciclul « Imprevizibilul », bazat tocmai pe sesizarea, punerea sub observaţie a incontrolabilului, dat de scurgerea materiei. Utilizarea cu o exigenţă maximă a contrastelor dintre mat şi transparent, pentru a aminti doar una din procedeele oferite de acest adevărat laborator alchimic, capabil de nenumărate surprize, în care lucrează sticlarii, contribuie la cristalizarea unei opere aflate încă în faza acumulărilor, dar jalonată de repere promiţătoare pentru viitor.

elena graure

Un rafinament cu corespondenţe în cultura extrem-orientală şi o excepţională decantare a formei, defineşte creaţia de sticlărie a Elenei Graure, în tiparele unei gîndiri proiective ce asimilează cu dezinvoltură şi domeniul compoziţiei ambientale (*Bătălia abstractă*, *Entităţi plastice*, *Metamorfoze*). De exemplu, *Bătălia abstractă*, unde un prim nivel al lecturii trimite la piesele de şah, datorită unei ingenioase strategii de amplasare a volumelor (combinaţii de sticlă translucidă şi mată cu aur sablat) devine un prilej de profundă meditaţie asupra unor raporturi umane. Celelalte două teme studiate, amintite mai sus, pornesc de la sugestii organice (scoici, roci, etc.) învăluite protector şi liniştitor cu clopote de sticlă care le izolează şi le conferă strălucire. O neîntreruptă pendulare între fragment şi unitate, văzute ca interşanjabile, se instituie ca o linie posibilă, o premisă fecundă a creaţiei Elenei Graure, ceea ce condiţionează întruparea unor abstracţiuni formale, himerice am spune, articulate într-o morfologie cu vaste ramificaţii, în totală expansiune.

ion tămâian

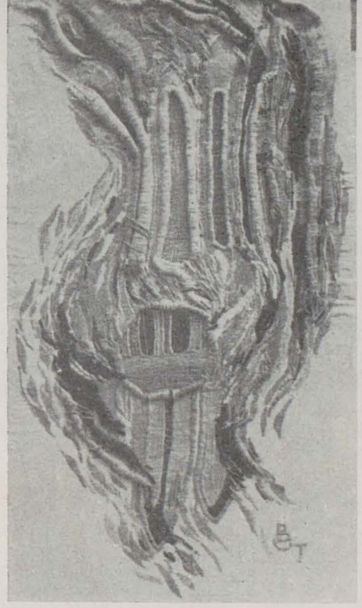
O bună parte din cele afirmate despre Elena Graure se pot aplica la modul general şi la Ion Tămâian (amîndoi artiştii fiind creatori la Fabrica de sticlă din Avrig) ceea ce nu înseamnă că artistul nu este ideatorul unei lumi originale, ce-i aparţine în exclusivitate. La el elementele din sticlă converg spre un centru bine stabilit, în ansambluri ce duc cu gîndul la incinte sacre, la cratere de vulcani sau alte concreţiuni tectonice, într-o aşezare mai sobră, mai echilibrată. Uneori fiinţe (insecte?) misterioase sînt captate în tuburi de sticlă, unde îşi află locul de asemenea *Amintirile dintr-un muzeu* (Nike?), multiplicate şi înscrise într-o serie. Desigur o asemenea deschidere interpretativă pe care o încercăm aici, eludează consemnarea dificultăţilor tehnice, nu puţine, pe care artistul şi le asumă cu îndrăzneală, aproape pîndindu-le, întrucît aşteaptă de la ele revelaţia care poate transforma neaşteptat proiectul iniţial ceea ce în această fază finală, pentru noi, este mai puţin interesant decît percutanţa comunicării directe, fără filtre obturante, urmărite cu fervoare de Ion Tămâian.

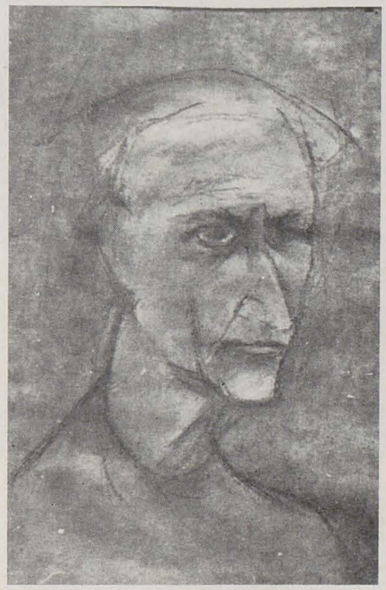
https://biblioteca-digitala.ro

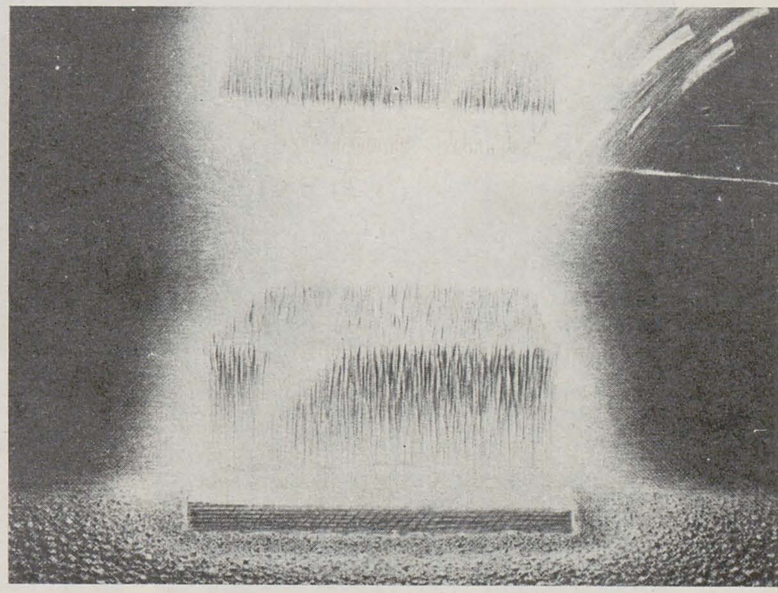
...arad

călin dan

1. BOT PASTOR GYÖNGY: *Elan*
2. CARMEN CODREANU: *Peisaj*
3. LUMINIȚA CIUREL: *Portret*
4. ONISIM COLTA: *Lumină și materie*
5. CONSTANTIN DOICHIȚĂ: *Desen*
6. IOAN GNANDT: *În fața casei*







Fără a beneficia de avantajele euforizante ale unui centru universitar de tradiție, dar fiind scutit și de prea autoritare tutele, Cenaclul arădean s-a constituit acum cîțiva ani printr-o generație spontanee de artiști entuziaști și solidari unei concepții comune. Fervoarea primelor manifestări programatice a trecut, conturîndu-se deja o așezare a generațiilor. Cei care acum 5—6 ani jurau pe viziunea hiper-realistă, îmbogățită de conceptualism și agrementată cu ironie, caută drumuri proprii, confirmări ale unor date personale, sau se cufundă pur și simplu în expectativă. « Noul val» de absolvenți ocupă terenul astfel oferit cu o mai scăzută impetuozitate, lipsind parcă acea forță de șoc ce făcuse remarcate prezențele arădene în expoziții de grup cum a fost cea de la Sf. Gheorghe (1981). Ne aflăm deci într-un moment de respiro, prielnic eboșării unui tablou de grup, neutru. Beneficiind de o ambianță culturală stimulativă (un interesant atelier de film experimental, scriitori și muzicieni atenți și participativi la fenomenul vizual, simpozioane artistice în zonele limitrofe urbei etc.), Cenaclul tineretului din Arad pregătește surprize de altă anvergură.

Boț Pastor Gyöngy are despre posibilitățile tapiseriei o părere modestă. Deși datele temperamentale și puterea de imaginație ar îndreptăți o ieșire mai autoritară în a treia dimensiune, artista cochetează doar cu o atare posibilitate tehnică, combinînd un suport realizat (eventual) în haute-lisse cu reliefuri și traforuri ce urmăresc o structură compozițională liniară. Marea varietate a nodurilor și împletiturilor, alcătuind o scriitură variată și densă, constituie principalul interes al acestor piese. Cromatica joacă și ea un rol important în lucrările a căror construcție este tulburată de un lirism dizolvant.

Luminița Ciurel face parte dintre acei artiști pentru care expresionismul este o dominantă a naturii lor intime, dizolvînd astfel alte filtre salvatoare de stil. Deplina sinceritate a graficii sale nefiind dublată de o anume detașare « culturalistă» și nebeneficiind nici de o implicare violentă, duce la un rezultat relativ cuminte. Zona predilectă este cea a portretului, unde o tipologie comună leagă subiecții, persoane (personaje) cu fizionomii teatral-dramatice, statice și sumbre. Artista ar avea, credem, de cîștigat prin frecventarea surprizelor oferite de gravură. Lipsa în zonă a unui atelier de imprimat este, de altfel, resimțită și de alți artiști.

Carmen Codreanu pare să fi abandonat tapiseria (obiectul studiului său universitar) pentru pictură. Trecerea nu este radicală, uleiurile păstrînd ceva din transparența și aproximația cartoanelor care, odinioară, precedau realizarea unei suprafețe textile de amploare. În peisajele sale, forma suferă o imperceptibilă abstractizare geometrică, culoarea-luminoasă e așternută parcimonios cu o tensiune egală. Efectul final este unul de echilibru, de repaos decorativ.

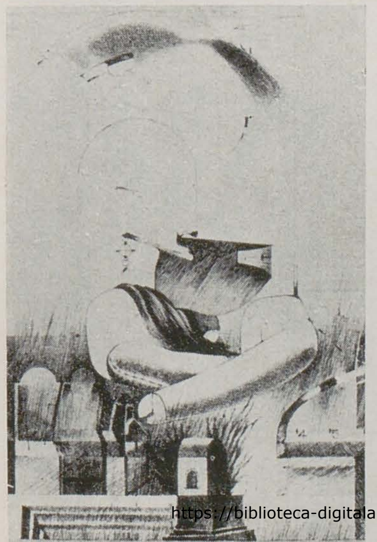
Personalitatea lui **Onisim Colta** — grafician, pictor, scenograf — stă sub semnul de severitate și disciplină al desenului. Temperament cu senzualitate potolită, liric (sentimental aproape) și cultivînd o interiorizare sistematică a tensiunilor, artistul corectează (ori amplifică, după caz) aceste date prin desen. Lăsînd deoparte scenografia (domeniu-surpriză, în care Onisim Colța este cu ingeniozitate altul decît îl înfățișează expozițiile sale) și pictura (așezată momentan de însuși artistul într-un con de umbră), ne vom mărgini la observarea unei evoluții rapide în grafica ce-i poartă semnătura.
Realitatea este un miracol, mutarea imaginii sale în planitatea hîrtiei — o magie. Acesta ar fi suportul axiomatic al gesturilor artistului. Onisim Colta nu desenează, ci se supune unui exercițiu moral, de luare în stăpînire a lumii prin minuția desenării. Minuția implică lentoare, iar lentoarea — umilința dorinței de a pătrunde un lucru depășind puterea comună a înțelegerii. O grămăjoară de boia sau penajul unui fazan împăiat devin astfel expresia insondabilului, dincolo de frumusețea lor imediată, care le garantează succesul public. Onisim Colta nu caută, de altfel, frumusețea, ci armonia. Concordanța deplină, adică, a stării sale și a stazei materiei; după cum recompunerea sub lupă a acestei materii nu este analitică, ci extatică — o căutare a unității prin transsubstanțiere.
În joncțiunea simbolului direct — timidă la începuturi pentru a deveni autoritară apoi — se face firesc, fără a tulbura cîmpul imaginii din liniștea sa reflexivă.
Dintre «trucajele» modernității, Onisim Colta nu folosește decît desenul «iluzionist» și «desenul în desen», adică acea construcție de tip labirintic denumită «mise en abîme». Pe termen lung, lucrările sale se articulează într-un discurs cu motivație și finalitate unică, pentru a cărui lectură cheia mistică alchimică este necesară. Captarea luminii aurorale, prin desen (ciclul «Lumină și materie») dar și prin sensibilitatea peliculei fotografice, constituie o etapă firească a acestui drum ascensional.

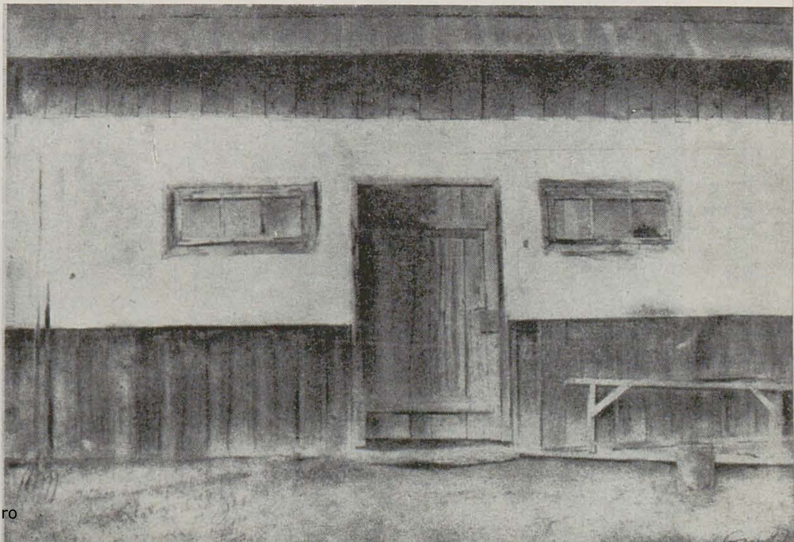
Evoluția artistică a lui **Constantin Doichiță** a fost determinată în parte și de un amănunt concret, aparent derizoriu. Lipsa posibilităților de exprimare ca ceramist, după debuturi care îl indicau drept remarcabilă speranță, l-a încurajat pe artist în căutarea și cultivarea altor căi de exprimare. Pictura, grafica și, mai recent, sculptura, au fost alese, pe rînd ori simultan, pentru a cuprinde ideile, obsesiile acestui neliniștit. Spirit ludic fără seninătate, nostalgic fără candoare și fără iluzii, Constantin Doichiță revine obsesiv la tema copilăriei și a jocului, pe care le tratează cu încordare însă, de pe poziția unei maturități deja cunoscătoare a conflictelor. Grafica sa, părăsind terenul unei cromatici de suavități, tratează desenul în tuș cu asprimile de duct și înnegrire ale unei gravuri în ac rece. Compoziția — constant verticală — ingeniază aparaturi complicate, sferturi de marionetă manipulate de un angrenaj complicat, hibrizi aflați la limita arhitecturii, mecanicii și anatomiei, păpuși-batiscaf suspendate în eter etc. etc. Atmosfera este a unui joc opresant, combinînd o reverie tristă, de tip suprarealist, cu dadaismul cruzimilor.
Sculptura lui Constantin Doichiță (o garanție, sperăm, a revenirii sale către familiara teracotă), abordînd cu ambiție dimensiunile și situațiile așezării în aer liber, îmbină o certă cunoaștere a compoziției decorative cu o intenționalitate simbolică menită să virilizeze forma.

După o incursiune în procedeele graficii publicitare, **Ioan Gnandt** și-a orientat activitatea în funcție de experiențele acumulate. Folosința aparatului fotografic și a prelucrării hiperrealiste a detaliilor, compoziția frontală, fără plonjări riscate și fără adîncimi, mono sau bicromia, paginarea mizînd pe echilibrul în jurul unui element/fragment semnificativ, toate acestea și-au găsit locul într-o serie de lucrări grupate în principal sub titlurile generice — « Documentație în Maramureș » și « Interior»; se exploatau acolo funcțiile memoriei retiniene într-o viziune sobră, participativă printr-un dram de sentimentalism. Tehnica mixtă (constînd în « reveniri » asupra fotografiei prin xeroxare, patină, fonte și tente cromatice) era menită să creeze rapeluri mnemo-tehnice (albumul de vechi fotografii, redescoperit), fără ca citatul cultural să fie subliniat în vreun fel. Recuperarea etnografică și calitatea execuției, melancolizate prin mimarea calității de « document», fac farmecul acestor piese.

Kiss Francisc este produsul unei școli de ceramiști care și-a dovedit cu prisosință triumful pedagogic în ultimii cincisprezece ani. Învățămîntul artistic înțeles ca studiu al formei în logica sa internă, transgresarea funcționalismului rigid de către jocul estetic și, simultan, depășirea decorativismului « frumos» prin rigoarea conceptelor, iată caracteristicile care unifică activitatea celor mai buni absolvenți ai institutului de artă clujean. Kiss Francisc este unul dintre aceștia și în modesta (cantitativ) producție realizată pînă la această oră se pot depista vectorii esențiali antemenționați. Seriozitatea cu care își studiază temele îl conduce pe artist la soluții viabile, originale chiar, pînă și în domenii de risc, cum ar fi cel al prototipurilor pentru articole de menaj sau al panourilor monumentale. Preferințele artistului se îndreaptă spre minima expresie volumetrică și spre formele epurate deopotrivă de elocvența gestului (modelaj) și a cromaticii. O artă « săracă», trăind esențializat, din alternarea/combinarea unei mici geometrii-cadru cu forfota încremenită a formelor libere, evocînd deopotrivă bio- și geo-logicul. Albul ceramicii neglazurate și cele cîteva pete de negru-albăstrui și brun completează un discurs de o mare sobrietate.

O interesantă simbioză de tipare mentale apare în creația **Silviei Luca.** Studiul tapiseriei și al contexturilor au familiarizat artista cu o anume concepție optică, alcătuită din linii precise, din rețele și dezvoltări vectoriale. Un impuls mai profund însă corectează permanent ortodoxia acestei tehnici, orientînd-o gradat către o matrice liniară. Silvia Luca, asemenea unui șahist hiperdotat (se) joacă simultan pe două tablouri, adaptîndu-se rigorilor tehnice, dar constrîngîndu-le totodată către o stilistică unitară. Tapiseriile sale (un joc al contexturilor mai degrabă) transcend decorativismul prin consecvența lor abstractă, obținută dintr-o fulgurație a liniilor vertical-descendente. Firele textile variat colorate se ordonează/dez-ordonează conform unei viziuni grafice, devin urmele spațiale ale unui instrument de desenat, volumetria atenuată a lucrării trebuie,

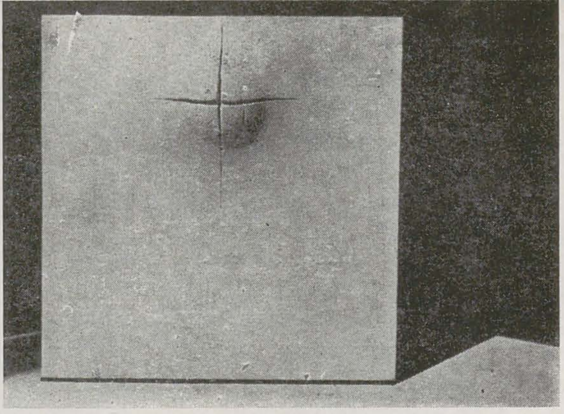


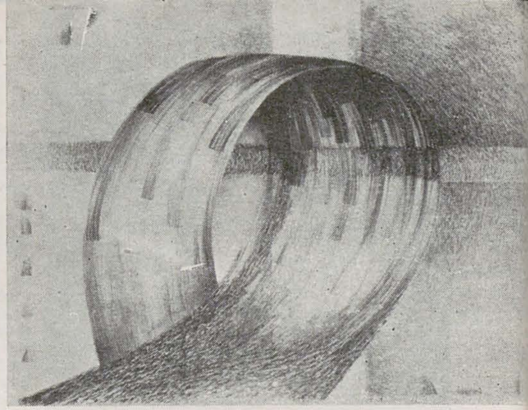


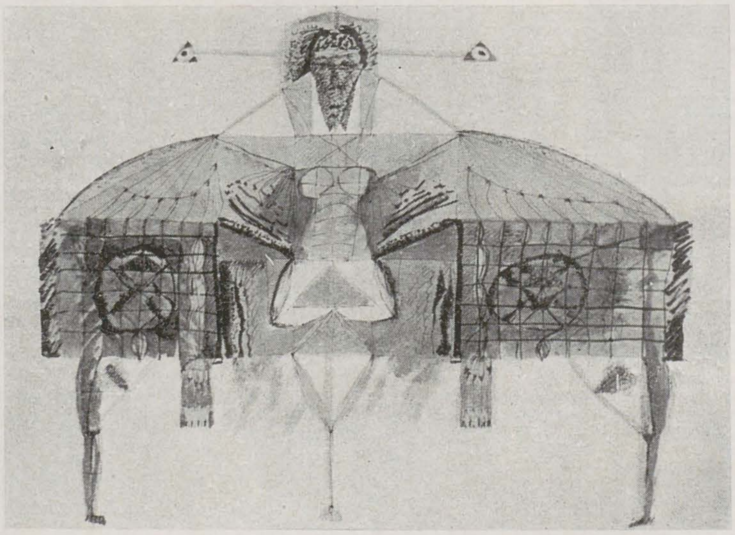
https://biblioteca-digitala.ro

treptat, percepută ca o planitate agitată de grafeme. În acest timp, desenele, îmbinînd zone de violență abstractă à la Hartung, cu zone de minuție, par să proiecteze utopia unor tapiserii învîrtejite în tridimensional, închipuie suprafețe aproximative, ce se intersectează, se juxtapun, se combină după legile unei fizici deosebite. Cele două teritorii se luminează reciproc, fără a se lăsa unul în grija celuilalt. O anumită bărbăție energică a ductului scutește desenele de suspiciunea unor simple « preparații » pentru gherghef, obiectul textil cîștigînd prin contactul cu o zonă a « scriiturii ».

Odry Maria este consecventă în execuția acuarelei, suport maleabil și înnobilînd cu promptitudine cele mai slabe impulsuri creative. Lipsite de nervozitate, lucrările sale înfățișează peisaje cu conture moi, naturi statice simple, suprafețe încețoșate de o udare prealabilă a suportului, pentru o mai abundentă difuzare a culorii. Cele mai interesante rămîn timidele îndreptări către un abstracționism liric.







1. KISS FRANCISC: Germinație
2. SILVIA LUCA: Spațiu și -mișcare
3. ODRY MARIA: Peisaj
4. DORU PĂCURAR: Propunere de modele morfologice

5. DUMITRU PAINA: Copac
6. LUMINIȚA OPREA: Masca
7. MIHAI PĂCURAR: La oglindă

Despre **Lăcrămioara Luminița Oprea** nu avem a spune prea multe, pictura sa ascunzîndu-se cu discreție și ferindu-se, probabil, de o prea istovitoare insistență cantitativă. Din cele cunoscute s-ar putea deduce totuși preferința pentru anumite clișee cultivate de unii mai puțin talentați post-babiști, unde măști și arlechini hieratici sînt frontalizați în vagi portrete compoziționale de alură simbolică.

Sculptura semnată de **Dumitru Paina,** extrem diversificată în aspectele formale, în procedee tehnice și în miză artistică, reprezintă un artist a cărui tinerețe viguroasă și harnică vrea să suplinească pe alocuri o anume grabă de a face și o perceptibilă nehotărîre stilistică. Între figurativismul agitat al portretelor și compozițiilor abstracte, pur decorative, Dumitru Paina își caută încă un drum al său propriu. După a noastră părere, calitățile modelatorului sînt depășite de cele ale cioplitorului în lemn și piatră căruia îi lipsește numai o fărîmă de relaxare și dezinvoltură pentru a accede la o etapă superioară.

Doru Păcurar suplinește printr-un evident hedonism creativ o anume inconsecvență a efortului. Pregătirea și activitatea sa de scenograf nu satisfac în întregime nevoia de exprimare a acestui spirit boem și extravagant. Un nestăvilit entuziasm îl călăuzește, de aceea, înspre grafica publicitară (savuroase afișe de spectacol), către pictură și grafica de șevalet. Senzualitatea și lirismul unei imaginații libere își găsesc exprimarea deplină în culoare. Chiar și în exercițiile de alb și negru, în bicromiile afișelor, în desen sau în exercițiul de logică structivă al scenografiilor, Doru Păcurar este credincios unei viziuni picturale. Culoare, valorația, rafinamentul tonal sînt căile de exprimare a unei bucurii neumbrite. Plăcerea gestului creator de trasee și suprafețe colorate este evidentă. Artistul lucrează fără gînduri ascunse și cu izbucniri spontane, dezgropînd însă astfel impulsuri profunde ale temperamentului și sentimentelor sale. Aparențele jocului sînt menținute, frumosul este o formă a politeții, garanția unei relații civilizate în triunghiul creator-operă-privitor. Sub această mască ingenuă, lucrările lui Doru Păcurar își poartă, neștiutoare de sine, încărcătura de mister.

Sursele de inspirație ale **Mihaelei Păcurar** (tapiserie) sînt eclectice, unificate însă de coerența concepției cromatice. Indiferent că optează pentru obiecte tridimensionale cu aspect totemic, pentru colajul textil sau pentru tapiseria în haute-lisse, artista mizează pe optimismul culorii, pe tonurile tari și pe acordurile îndrăznețe. Sînt preferate materiile aspre, gen sisal, piesele avînd o prezență autoritară și prin execuția « brută », fără ascunderea tehnicilor de împletire și înnodare. Lecția cusăturilor populare, cu roșuri puternice, exaltate de fondul deschis, ca și modelul mental al pop-art-ei întregesc profilul spiritual al acestei artiste.

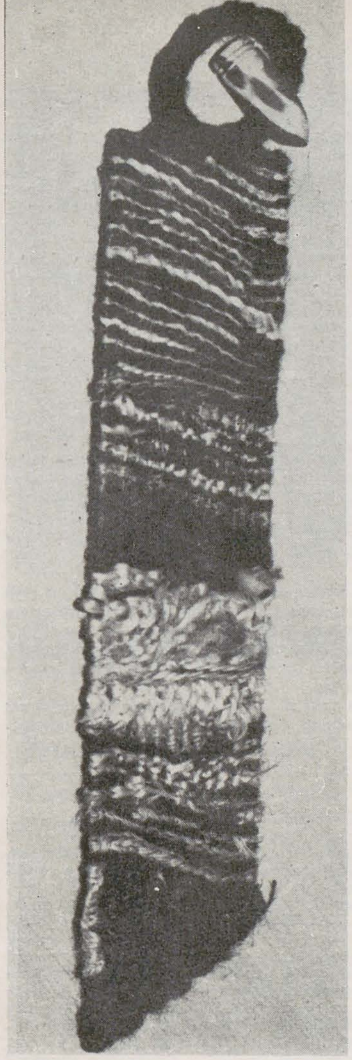
Mihai Păcurar e tentat de o direcție simbolică ce își face loc în mod insistent printre sculptorii generației de mijloc, iar sub influența acestora și printre cei mai tineri. E vorba, mai precis, de un simbolism narativ, avînd nevoie de minimum două personaje/obiecte care, puse în dialog, să declanșeze tensiunea-mesajul. Evident, tema cuplului cu toate conotațiile sale — erotice, matrimoniale, de fertilitate — se află la loc de cinste. Dincolo de aceasta și de exercițiile comune ale meșteșugului — portret, nud, compoziție — artistul insistă cu destul succes formal asupra unor modele istorice ilustre (călăreți, centauri, efebi în poze eroice — toți întruchipați « arheologic », din pietre mutilate). Opțiunea figurativă pare să fie categorică, la fel și predilecția pentru formele fără moliciune ale cioplirii.

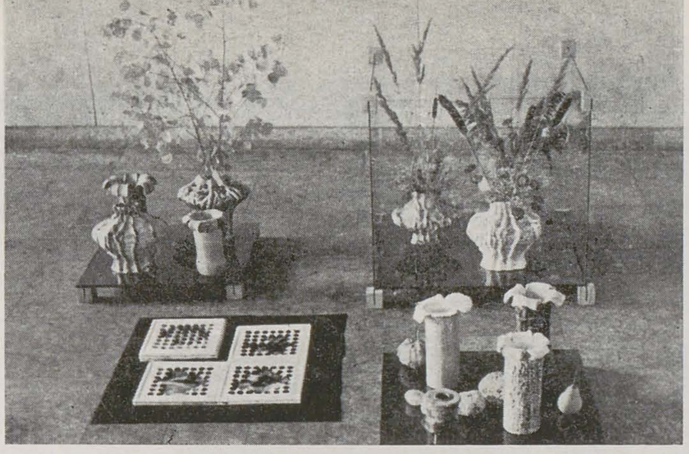
Grafica semnată de **Simó Margareta** dovedește, deopotrivă, vigoare și delicatețe, ambele puse în slujba unei mari precizii a execuției. Unele lucrări par a fi ieșit din mapele unui sculptor, altele emană o grație filigranată a detaliului, păstrînd linii de forță în dozarea compoziției, altele, în sfîrșit, lasă loc desfășurării unui grotesc întunecat. Natura imaginilor este expresionistă, atmosfera rămîne însă una de energie stenică sau, cîteodată, vag melancolizată. Fragmentul realist, descris cu precizie, capătă sensuri noi prin alăturări insolite. Lucrările care nu estompează tonul agresiv-ironic par a fi cele mai izbutite.

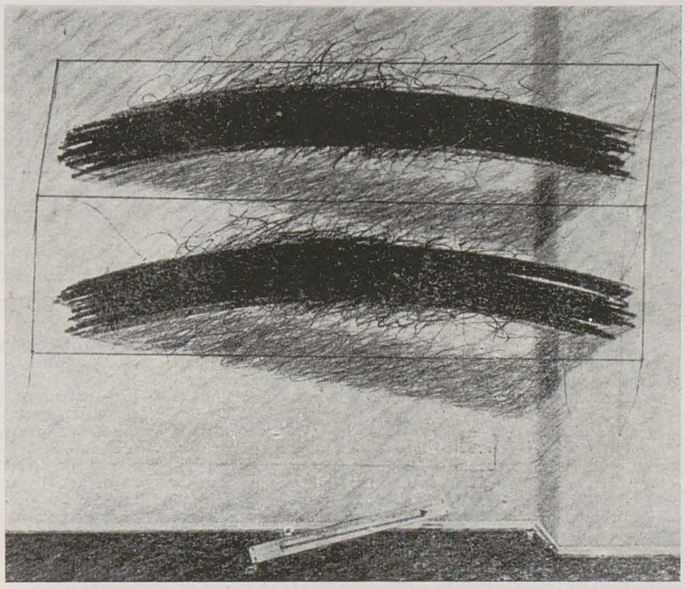
Petru Stoicu este un modelator sensibil al marilor suprafețe agitate, în care volumele sînt scutite de povara detaliului, accentul expresiv concentrîndu-se pe conture și muchii sfîșiate de lumină. La această lecție, deprinsă probabil de la Mircea Spătaru, se adaugă ambiția viziunii monumentale și o reală capacitate de a tatona cu lăcomie în cele mai diferite direcții și ipostaze ale sculpturii. Petru Scoicu șovăie încă, dar, am spune, cu destulă competență profesională, între compoziția figurativă cu caracter monumental, studiul de nud și portret (zona cea mai vulnerabilă a abilităților sale), simbolismul abstract de inspirație brâncușiană (forme germinative) și lucrări de plein-air imitînd cu succes urmele geologice integrate naturii. Odată dobîndit curajul opțiunii stilistice, Petru Stoicu va cîștiga, sîntem siguri, și în planul ideilor o autonomie de care arta sa are, de acum, nevoie.

Personalitatea **Deliei Șerban** este contradictorie, o consecință, probabil, a pregătirii universitare. Anii petrecuți în atelierele clujene și, apoi, cele ale Institutului bucureștean au familiarizat-o succesiv cu două tipuri de viziune plastică care, fără a fi diferențiate în mod fundamental, produc două orientări în sculptura absolvenților. Pe de o parte consecvența figurativă, cu o doză de balast narativ, cu preferința pentru modelaj în detrimentul cioplirii formei, și pentru basorelieful în dauna sculpturii ronde-bosse, mai « eliptică » în relațiile sale cu privitorul. Pe de alta, invers: căutarea formei obținute liber, prin cioplire directă, exploatarea volumelor compoziționale, orien-

https://biblioteca-digitala.ro







tarea spre abstract. În atelier, Delia Șerban pare să își amintească mai mult primele lecții. În sculptura monumentală însă, artista demonstrează o bună înțelegere a celui de al doilea model, dovedindu-se un bun sculptor de simpozion și trecînd astfel cea mai dificilă probă a meseriei.

Iosif Stroia este, credem, unul dintre cei mai spectaculoși artiști din generația sa. (Termenul trebuie înțeles în lumina etimonului său și e scutit de nuanțele superlative ori peiorative, deopotrivă dăunătoare.) O generație hrănită, pentru a crește, cu o anumită muzică și literatură, cu filmele și iluziile optice ale unei ierarhii precise în care umorul, politețea, nonconformismul blajin compuneau oricărui tînăr o alură simpatică. Aceste calități au fost potențate la Stroia de o inteligență tăioasă, care a prefăcut umorul în ironie, politețea în camuflajul metaforelor, non-conformismul într-o atitudine de gravă interogare asupra unor lucruri asumate în mod matur. Peste toate acestea guvernează un gust al spectacolului, venit din conștiența unei anumite forțe, determinată de imagini și sensuri. Stroia agreează suprafețele mari, enorme chiar, pentru că este îndreptățit în ambiția de a le umple cu o scriitură plină de sens. El abordează cicluri de imagini și idei pînă la epuizarea impulsului inițial, dovedind capacitatea tenace de a construi micro-climate coerente pentru mesajele sale criptice. Ingeniozitatea expunerii, a alegerii suportului este mereu activă, mai mult, artistul dispus să ofere munca sa ca pe suportul ludic al acțiunii artistice exercitate de confrați. Ca nici un alt grafician, el este gata să ambienteze o expoziție, să construiască peisajul ei, fără a trece în depersonalizarea graphic-design-ului și fără a părăsi discreția încifrărilor ce-i caracterizează gîndirea. În planul strict al imaginii, Stroia a trecut de la hiper-realismul a cărui agasantă neutralitate era ruptă de artistul nerăbdător să reamintească prezența sa auctorială, la un conceptualism minimal, bazat pe jocul sensurilor, mai apoi la o abstracțiune gestuală. Importante nu sînt etichetele stilistice, importantă rămîne atitudinea de îndîrjire morală, care îl face pe Iosif Stroia să lucreze în starea de tensiune a asumării precise — atît a imediatului, cît și a unei realități ce îl transcende.

Cu **Steinhübel Zoltán** revenim la domeniul ceramicii și la specificațiile sale. Artistul separă în mod categoric două direcții ale activității sale — ceramica monumentală, menită ambientării spațiilor urbane sau îmbrăcării unor superficii arhitectonice și ceramica de interior, din categoria vasului decorativ și a obiectului-ornament. În prima zonă, ceramistul folosește tehnica modulării cu destulă suplețe: elementele generice, construite după principii bionice (naturalul structurînd funcții mecanice), dovedesc o mare capacitate de adaptare la finalități diverse (panou liber, panou mural, corp de iluminat, element decorativ tridimensional). În cea de a doua, sursa de inspirație și modelul structural rămîne tot elementul natural, vegetal în speță. Fructe exotice, corole, trunchiuri de copac, frunze bogat inervate își oferă principiul decorativ pentru realizarea de vase, vaze, boluri, într-o cromatică reținută, mizînd mult pe calitățile pastei.

Rodica Valentin este îndreptățită de temperamentul senzual și liric interiorizat către o pictură a expresiei libere, desfăcute din convenția rapelurilor figurative și a elaborării cromatice pe suprafețe mici. Lucrările cele mai izbutite merg în direcția unui abstract ce își hrănește sensurile deopotrivă din culoare și din gestica așternerii acesteia. Filtrele conceptuale dăunează unei producții ce își dovedește, altfel, valoarea în spontaneitate.

1. MIHAELA PĂCURAR: Semn pentru pace
2. STEINHÜBEL ZOLTAN: Aspect dintr-o expoziție personală
3. IOSIF STROIA: Interior cu hoșuri
4. PETRU STOICU: Proiect pentru monumentul tineretului
5. DELIA ȘERBAN: Compoziție

6. SIMO MARGARETA: Ex libris
7. RODICA VALENTIN: Compoziție

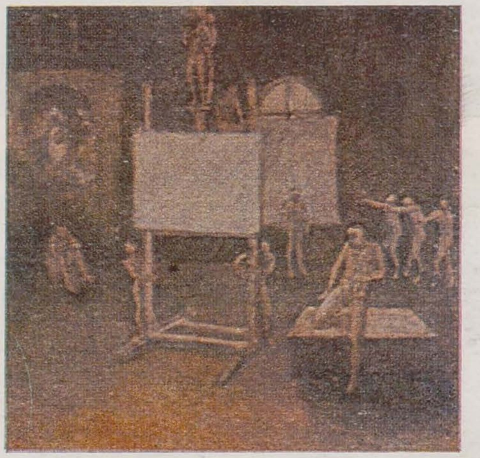
https://biblioteca-digitala.ro

profil

camelia crișan-matei

andrei pintilie

Pentru Camelia Crișan Matei pictura este un mijloc de comunicare, un vehicul prin intermediul căruia artistul mai poate face cunoscut altuia o lume personală cu toată problematica ei. Specializarea tipică secolului pe care-l trăim nu-i paralizează Cameliei Crișan-Matei fantezia « limbută » în desenele și tablourile sale. Ea *insistă* să ne spună ceva și ne-o spune prin intermediul unor parabole nicidecum ușor de descifrat, pentru că artista posedă o mitologie personală vastă, ale cărei ramificații și interrelaționări rămîn încă de descifrat. Important la o primă luare de contact cu desenele și pictura Cameliei Crișan Matei este faptul că artista ține cu orice preț să ne comunice ceva anume, un mesaj dificil dar pe care-l simțim important, căci

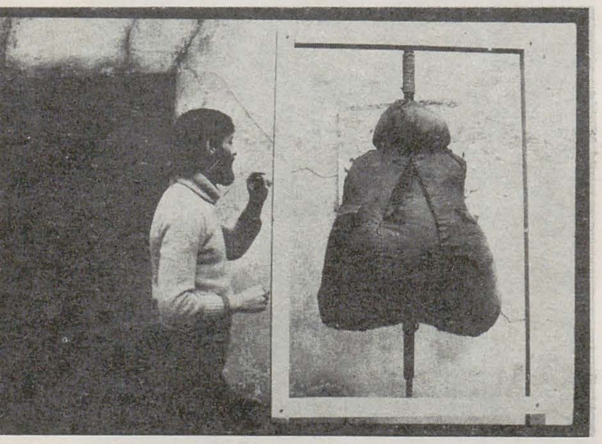


prea multe resurse aruncă Camelia Crișan Matei în joc pentru a face aceasta.
Că ea este o moralistă nu încape îndoială, multe dintre pînzele și planșele sale, populate de stranii personaje decrepite, fiind înrudite cu « capriciile » lui Goya, bineînțeles nu din punct de vedere formal, ci mai mult prin modul eliptic-metaforic de comunicare. Multe par comentarii la niște situații existențiale dificile sau ale unor proverbe — adevărate *sentințe* deci, salvate de pedanteria greoaie a unui nou didacticism de sprinteneală jucăușă cu care artista își inventează deodată: subiectul, personajele, morala și mijloacele de « punere în operă ».
Un sarcasm à la Ensor ori Picasso din tinerețe bîntuie unele dintre pînzele și desenele ei și în această îndepărtată alianță își găsește locul indicibila stranietate pe care o întîlnim uneori printre ideile sale. Ea însăși își ascunde adevăratele intenții în spatele unor titluri de o înșelătoare inocență: *Proiecție verticală* se numește un ciclu de șase desene, *Pasul*, o pînză de un tragism abia disimulat, *Sfîrșit de spectacol*, o alta, pe care Ensor ar fi numit-o simbolic și grandilocvent: *Intrarea lui Isus Hristos în Bruxelles* ș.a.m.d.
De fapt, o lume în care nefericirea nu-și găsește locul, ar fi utopică, de o falsitate pe care Camelia Crișan Matei nu obosește să o demaște cu exemplare calități imaginative și picturale totodată.
Ne bucură faptul că artista, atentă la ceea ce spune, păstrează multă grijă și pentru modul în care o face, adică pentru *tonul* spunerii.
Nici o stridență de limbaj nu întîlnim în pînzele ei cu grijă armonizate. Un desen corect și expresiv, dar nu deformant ori deficitar, urmărește cu grijă să realizeze decalcul unei idei. Admirăm mai cu seamă varietatea soluțiilor compoziționale, nu dintre cele mai ușoare, dimpotrivă, pe care artista le impune viziunilor sale interioare.
Deci: o problematică nouă și personală, într-o formulare direct expresivă, de o franchețe plastică remarcabilă, iată calitățile de preț ale acestei tinere artiste.

---

nicolae onucsan

horia horșia

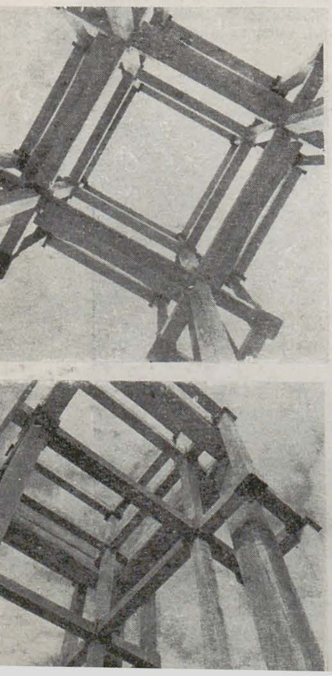


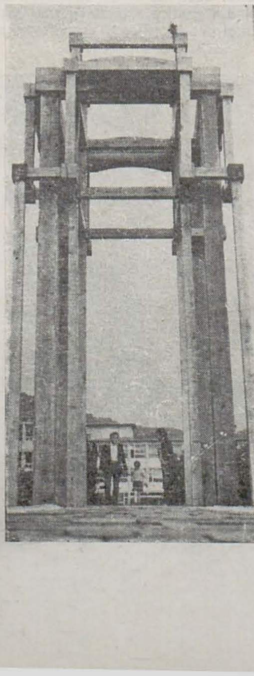
În agenda vizitelor revistei noastre în filiale, Nicolae Onucsan figurează printre primele nume de artiști orădeni ale căror ateliere se impunea a fi din nou și cît mai curînd cercetate — ceea ce s-a întîmplat, totuși, abia după un an, cînd însă ne-am rezervat dimineața unei convorbiri ceva mai aprofundate și cercetarea unui mai mare număr de lucrări. Deși ceramist de formație, artistul practică mai degrabă un complex de tehnici ale desenului și ale fotografiei — îi sînt convenabile, la îndemînă și se arată a fi firesc adaptate structurii și comportamentului său în artă și în viață. Existență și creație sînt pentru Onucsan două procese evident distincte dar care au ca atare atîtea tangențe și puncte comune, încît uneori a acționa și reacționa în existența curentă echivalează cu a trăi, a trăi adică artistic, a efectua și a consuma deopotrivă actul creației. Situația este complexă, lucrurile nu se petrec după un plan prestabilit, de unde surpriza stimulilor și impulsurilor pe care artistul le privește din ambianță și în virtutea cărora acționează, acțiunea înscriindu-se, cu decență, sub semnul *experimentului*. Fără îndoială, tehnicile *desenului* sînt în asemenea situații nu numai prielnice ci mai ales necesare *comportamentului motric* al artistului care le utilizează pentru eficiența deopotrivă *expresivă* și *descriptivă* a mișcării. Unele experimente au drept consecință fixarea unor imagini — acțiune descriptivă, prin urmare: desen, textile, fotografie, de pildă. Rezultatul este un obiect, iar obiectele, percutante prin tenta originalității și temeinice prin factura execuției, acuratețea, ținuta și expresivitatea lor, figurează cu succes în expoziții. Alteori constituie momentul privilegiat al unei demonstrații artistice sau al unui proces care are loc în cadrul organizat fie al filialei, fie al cenaclului tineretului. (Un exemplu: proiectarea unui set de diapozitive pe pelicula cărora, artistul intervine — acțiune expresivă, deci — în timpul proiectării, aceasta fiind astfel martorul de efemeră existență a procesului de creație, proces adus prin proiecția pe ecran, la cunoștința publicului). Un stil de viață ordonat și echilibrat a impus o ordine și experimentelor, o catalogare a lor și o numerotare, sub titlul decent dar angajant de « exercițiu ». *Exercițiul nr.* 1, intitulat și *Imagine Reper*, executat în tehnici combinate este, de fapt, o complexă și complicată structură, o textură de alb și negru în cuprinsul unei forme rondesimbolic sau emblematic un astru, un cosmos care stă la începutul universului artistic în devenire. Exercițiile au adesea referenți în lumea reală. *Exercițiul nr.* 3 exprimă un sondaj arheologic, *Exercițiul nr.* 9 dezvăluie frumosul natural, ordinea în natură, prin echivalarea în expresie artistică a formației fotografic supradimensionate a rodului pămîntului, un segment dintr-un știulete de porumb, deopotrivă deci, investit cu aluzii simbolice. *Exercițiul nr.* 10, intitulat și *Document* are o biografie mai bogată, complexă. Stimulul, artistul l-a primit din ambianță, transmis de un obiect/țintă (un fel de sac plin sui-generis, păpușă informă din recuzita de tir a exercițiilor militare). Onucsan și-a confecționat un asemenea obiect căutînd să-și imite fidel modelul, l-a fotografiat într-un context de semne care aparțin finalității funcționale a obiectului și apoi, printr-un transfer de înlănțuiri semiotice vizînd metaforizarea l-a asociat unei legende mitologice creștine, Sebastian/țintă, străbătut de săgeți — temă frecventă în pictura renașterii europene (asocierea este la îndemîna receptorului, însă, care ar putea opta, să spunem, între *n* variante, de la legendarul Wilhelm Tell la. . . comunul joc de popice). Exercițiul a aflat și o fixare/imortalizare în desen, lucrarea intitulată *Document*, o compoziție care se bazează pe tripla multiplicare a modelului, executată în tehnici combinate. Care ar putea fi semnificațiile, sensurile, scopurile unor asemenea experiențe? Identificarea și dezvăluirea laturilor în fond artistice ale unor situații, stări, procese din contigent, pe care nu le observăm și, care, dacă le-am cerceta ca atare, ne-ar învăța să descoperim și noi artisticul, la îndemîna noastră, în comportamentul citadin ce nu ar mai apărea alienant sau angoasant. În fond, aceasta este *ținta*, una dintre țintele experimentelor artistice contemporane: nu înfrumusețarea artificială a vieții, ci potențarea calităților ei de frumusețe.

---

o echipă exemplară: ioan marchiș și ioan grama

olga bușneag

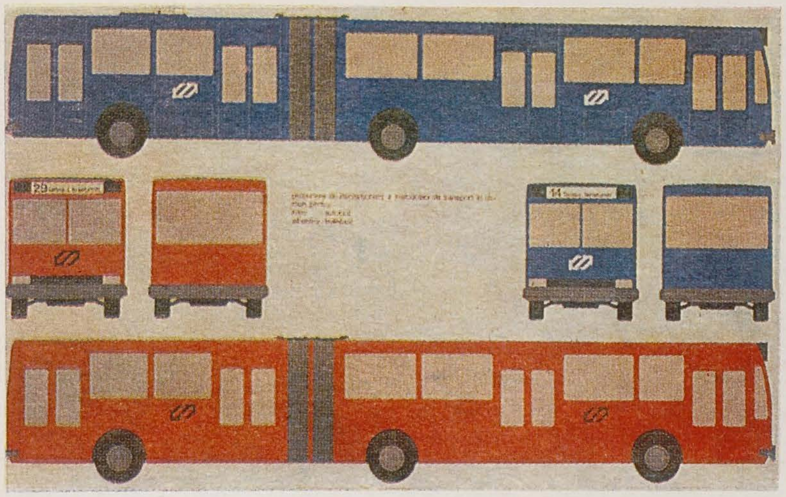


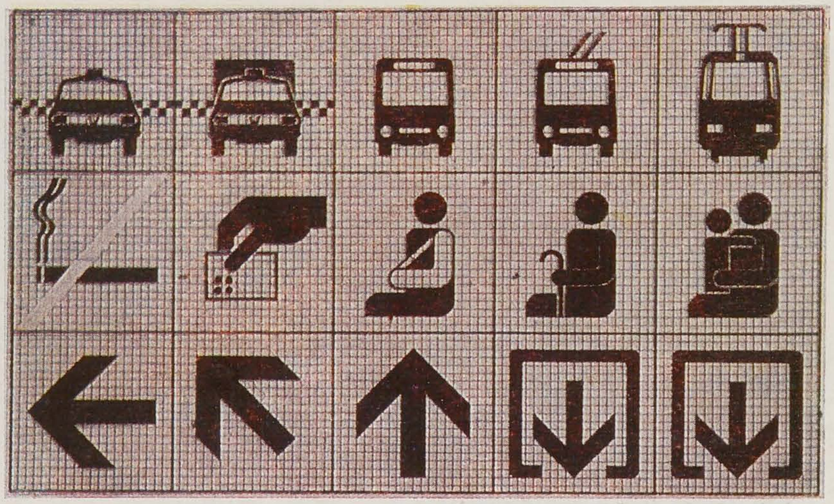


O nouă intervenție artistică înviorează peisajul urban al vechii așezări de pe malul Săsarului: cum vii dinspre gară către zona centrală a orașului Baia Mare, te îmtîmpină, svelt și pur, « Arcul solar ». Simbol al unei străvechi civilizații a lemnului, sculpto-arhitectura « Arcului solar » * se ivește ca un ireal foișor în inima cetății de beton, confruntîndu-se cordial cu spațiul din preajmă: pe de o parte, el intră într-un dialog firesc cu Dealul Florilor, pe de alta, geometria lui nudă atenuează anodinul clădirilor înconjurătoare.
Travaliu de echipă, « Arcul solar » este opera a doi tineri sculptori formați la școala clujeană, *Ioan Marchiș* și *Ioan Grama*. Structură spațială de tip constructivist, corolar al unor perseverente, mereu reluate studii (nenumărate proiecte desenate și patru variante în fază de machetă), ea conjugă calități specifice tradiției maramureșene de prelucrare a lemnului cu superba simplitate a unei construcții nipone.
Dincolo de studiile privind concepția propriu zisă, punerea în operă a monumentului a necesitat serioase cercetări și prospectări, începînd cu găsirea unui material adecvat (« am bătut pădurile ca să găsim goruni înalți de peste 12 metri » — mi-a spus Marchiș), cu stabilirea tehnicii de îmbinare a elementelor (s-a optat pentru tripurile denumite cep simplu și coadă de rîndunică ascunsă) și terminînd cu studii de rezistență a materialelor și de ambient urban.
Un rol esențial în concepția și realizarea acestei noi și monumentale porți maramureșene l-a jucat bogata ereditate în ce privește prelucrarea lemnului a celor doi coechipieri, ambii venind din orizont rural, din sate în care civilizația lemnului e încă vie (bunicul lui Marchiș este un cunoscut meșter de porți). Șarpanta « Arcului solar » însumează 76 de elemente (stîlpi, grinzi, noduri) îmbinate între ele. Cei 12 stîlpi de susținere (dintre care 4 piloni masivi secondați, fiecare, de 2 stîlpi mai subțiri; sînt închegați sus, respectiv la 7, 9 și 12 m. (calculele au căutat să respecte « secțiunea de aur »), de trei rînduri de « cununi » cu perimetrul pătrat; progresiv, fiecare « cunună » este mai mică pentru a sublinia verticalitatea construcției, elanul ei ascensional. « Cununa » din mijloc e ușor boltită, un rapel la bolta capului, la jugul arhaic și la unduirea muncelelor din jurul orașului. Spectatorul situat jos, în punctul central al arcului, are senzația, privind în sus, a unei fîntîni răsturnate (asemenea fîntîni cu ghizduri de lemn sînt frecvente în Oltenia și Maramureș), fîntînă care-l absoarbe în infinit.
Dacă punctul de pornire al acestui « arc de triumf » sui-generis a fost poarta maramureșană, modificările înregistrate de variantele succesive, ritmul volumelor în spațiu, proporția elementelor au îndepărtat-o sensibil de matrice. Rigoarea acestei structuri geometrice, simplitatea și puritatea ei arhetipală o înrudesc mai degrabă cu arhitectura modernă sau cu construcțiile japoneze în lemn.
Artiștii au urmărit o anumită simbolică a numerelor, de la sensuri temporale (12 stîlpi — 12 luni ale anului; patru stîlpi — patru sezoane, patru puncte cardinale, etc., etc.) la valențe spirituale, transformînd « Arcul solar » într-o vastă și complexă metaforă.
Sărbătorirea spațiului sacral al porții nu este particulară civilizațiilor rurale: ea vine din timpuri imemoriale, ritual arhaic legat de așa numitele « rituri de pasaj ». Importanța « porții » este imensă în toate mitologiile și credințele; spațiu de tranziție și acces, poarta face legătura între casă și cosmos, între zone cu statut ontologic diferit, ea deschide drumul către mister.
« A fost pentru noi o luptă mare » — afirmă Ioan Marchiș și Ioan Grama. În această luptă de « încercarea puterilor » a învins — precum rar — forța ideii, energia creativă și perseveranța a doi tineri artiști. A fost o luptă mare în care, alături de cei doi tineri, a învins efortul colectiv, spiritul de colaborare. Căci dacă « Arcul solar » evidențiază fibra de autentic sculptor, pe care fiecare din cei doi parteneri o posedă, cum și spiritul lor de echipă, « ființarea » lui e datornică deopotrivă înțelegerii, sprijinului și colaborării fericite cu forurile de conducere locale, cu specialiști din diferite domenii.

*** Realizarea acestei lucrări a fost patronată și substanțial sprijinită de forurile locale: Uniunea Tineretului Comunist, Comitetul Județean Maramureș, Comitetul Municipal Baia Mare; și-au dat concursul, deasemenea, o serie de întreprinderi din Baia Mare și din Maramureș, cum și o echipă de vestiți meșteri cioplitori în lemn. Impostarea « Arcului solar » a necesitat o strînsă colaborare cu arhitecți și ingineri localnici.**

https://biblioteca-digitala.ro





design urban

dinu dumbrăviceanu

În cadrul unui program mai amplu menit să pună în valoare frumuseţile oraşului Timişoara, municipalitatea a considerat necesară şi o investiţie care să ducă la transformarea imaginii publice a Întreprinderii judeţene de transport local.

Studiul de design elaborat ca urmare a acestei investiţii trebuie să propună rezolvarea a două categorii de probleme: cea a creării unei imagini de marcă mai dinamice şi coerente, cuprinzînd în principal elaborarea unui simbol şi a unui logotip precum şi aplicarea acestora pe diversele bunuri ale IJTLT, şi cea a unui sistem de staţii simple, neacoperite.

La elaborarea simbolului am luat in considerare ideea folosirii unui cuplu de săgeţi pentru sugerarea mişcării continue de du-te-vino, tip de mişcare considerat reprezentativ pentru întreprinderea în cauză. De altfel utilizarea săgeţilor a fost practicată în compunerea simbolurilor unui mare număr de societăţi de transport — British Railways, Ferovie Nord Milano, Helsinki Transport ş.a. — lucru care permite o integrare în aceeaşi familie şi, implicit, o mai rapidă identificare a direcţiei de adresare. Logotipul, datorită unei anumite «neplăceri» în cazul citirii lui fonetice (IJTLT) a fost astfel modificat încît să facă posibilă doar o citire «fotografică». Astfel literele ce intră în compunerea logotipului au fost compactizate şi compuse foarte strîns în aşa fel încît să devină un semn aproape unitar.

Înainte de abordarea sistemului de staţii, s-a

pus la punct şi un limbaj cromatic minimal pentru mijloacele de transport aflate în dotarea IJTLT. Astfel culoarea galben urmează să indice traseele de tramvai (culoare utilizată şi în prezent), roşu pentru traseele de autobuz, iar albastrul pe cele de troleibuz, (autobuzele şi troleibuzele nefiind în prezent identificate în mod unitar prin culoare).

Tipul de literă pentru care am optat a fost Haas Helvetica Medium, un caracter creat special pentru astfel de utilizări (din păcate mai rar folosit la noi, cu înălţimi maxime de 147 mm pentru cifre şi 64 mm pentru alfabet, urmate în ordine descrescătoare de înălţimile 32 mm, 15 mm şi 7 mm, pe alb şi pe negru în funcţie de culoarea fondului. Înălţimea literelor a fost selectată astfel încît să permită o bună lizibilitate în funcţie de distanţele de la care s-a considerat necesar să se facă citirea; mai mare pentru denumiri de staţii şi plăcuţe indicatoare de maşini, mai mică pentru a indica frecvenţa orarului şi traseul complet. Staţia propriu-zisă cuprinde pe un cadru din profile metalice laşi de 60/40 mm în secţiune, cu şanţuri laterale, plăcuţele pentru inscripţionare, cu suprafeţele destinate acestui scop de 600/100 mm, din tablă emailată cu o ambutisare laterală dublă care permite culoarea.

Cadrul metalic se realizează prin sudare şi în funcţie de locul în care urmează să se amplaseze staţia poate fi montat pe unul sau două picioare, agăţat (pentru staţiile acoperite), în consolă laterală sau consolă spate (pentru situaţiile în care prinderea plăcuţelor se face pe stîlpi existenţi).

În cazul montării pe picioare acestea se îngroapă în beton peste care se aşterne un strat de asfalt.

Modul de inscripţionare pe plăcuţe utilizează o metodă aflată în curs de asimilare la întreprinderea de mase plastice «Viitorul» Oradea, bazată pe litere transferabile pe bază de răşini sintetice rezistente la variaţii de temperatură şi intemperii.

În partea superioară a stîlpului se montează o plăcuţă din tablă ambutisată — fixată prin şuruburi cu cap hexagonal — cu rolul de a împiedica scoaterea păcuţelor şi pătrunderea apei provenite din intemperii în interiorul ţevilor ce formează cadrul metalic.

Etapa următoare o constituie fabricarea şi montarea primelor staţii, fază în care este necesară urmărirea unei transpuneri cît mai fidele, care să nu modifice datele proiectului.

https://biblioteca-digitala.ro

petru lucaci

gheorghe vida

Cu un orizont ideatic vast, explorat din aproape în aproape, pe măsură ce o activitate artistică încă la începuturi cîştigă în profunzime şi nuanţare, Petru Lucaci s-a fixat din pornire sub incidenţa unui topos fundamental pentru civilizaţia românească, acela al vetrei, înţeleasă ca o matrice binefăcătoare, statornică, conjugată cu focul, cu vasul — receptacol al roadelor, treptat eliberat, epurat, în cicluri independente de motivul iniţial, care persistă totuşi uneori aluziv, alteori « in absentia » topit în albul misterios al pînzei din lucrările mai recente.

Toate acestea ar rămîne simple afirmaţii frumoase în sine, dar lipsite de substanţă, dacă nu ar fi solid ancorate, justificate plastic, vizualizate de o picturalitate debordantă, bine ţinută însă în frîu şi savant dozată în structuri compoziţionale memorabile, unde fiecare element, (figurat cu o diabolică minuţie şi savoare a tuşei, într-un regim cromatic de mare strălucire şi preţiozitate, alternat cu sumbre, ascetice abisuri tonale) este studiat în raport cu celălalt şi în acelaşi timp cu ansamblul, grăniţuit, încasetat, adeseori de linii de fugă, cutii, corpuri geometrice, ce asigură echilibrul de monolit al întregului.

Drumul parcurs de artist în cartografierea unor teritorii care fac parte integrantă din fiinţa sa, fireşte un drum trasat schematic, ar fi deci de la vatră, în faţa căreia se aglomerează vase rustice — prilej de măiestrit joc al reflexelor roşietice — de unde treptat se eliberează acele cutii cu roade pîrguite, abil şi energic plasate într-un mediu cromatic sensibil la valorile constructive, fără neglijarea fluidităţii, precum şi a trecerilor subtile, pentru a se ajunge la *Roadele* verii sau *Roade ale toamnei*, mirifice prin adunare, seriere şi includere într-o clasificare taxinomică. Uneori neaşteptat, această ordine, repetare a unor elemente, se regăseşte în sobele cu cahle scoase de sub dominaţia acaparatoare a vetrei şi propusă receptării cu o remarcabilă putere de sugestie spaţială, accentuată de grafisme (într-un mod interesant, în treacăt fie spus, grafica artistului este irepresibil picturală) şi alburi expresive. În ultimele lucrări apar formule mai abstracte, cu formaţiuni văzute dintr-o perspectivă hazardată ce includ o materie picturală preţioasă, riguros stăpînită, indicînd un alt drum, acela al eliberării totale de balastul unor rapeluri acuzat alegorice.

Ar rezulta, din cele schiţate pînă acum, că artistul ar fi un calofil în esenţă. Lucrurile sînt mai complexe, întrucît Petru Lucaci nu exclude ci urmăreşte într-un mare număr de lucrări, o tensiune şi o violenţă stihială, mărturie a unei firi tumultuoase, dar întotdeauna aceste amprente ale luptei cu materia colorată nu devin persistente, ci se disciplinează, se adună în jurul unuia sau mai multor nuclee de acroşaj vizual, precis închegate, afirmînd voinţa de exprimare a unui parcurs conceptual. Cu alte cuvinte, tablourile lui nu sînt demonstraţii de « vînă picturală », de instinctualitate (dotarea lui în acest sens putea chema uşor spre excese) ci datorită unei superioare raţiuni şi organizări de natură intelectuală, preferă asceza, dominarea emoţiei hibride şi a sensibilităţii, totul fiind constrîns să conlucreze la elaborarea imaginii, ca scop suprem.

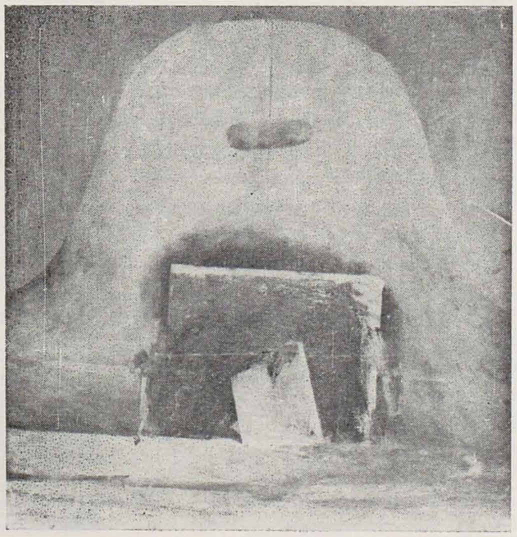
În ce măsură viziunea ca şi supratema picturii lui Lucaci au afinităţi şi în acelaşi timp se deosebesc de preocupări similare din pictura contemporană românească este lesne de stabilit, mai important mi se pare modul autentic în care un colorist de vocaţie a ales o cale mai dificilă, aceea a confruntării fără echivoc, dar şi cu nostalgie cu o lume ancestrală, ale cărei valori le readuce la suprafaţă, printr-un magnific efort de închegare a unei poetici plastice elementare, de natură arhetipală.

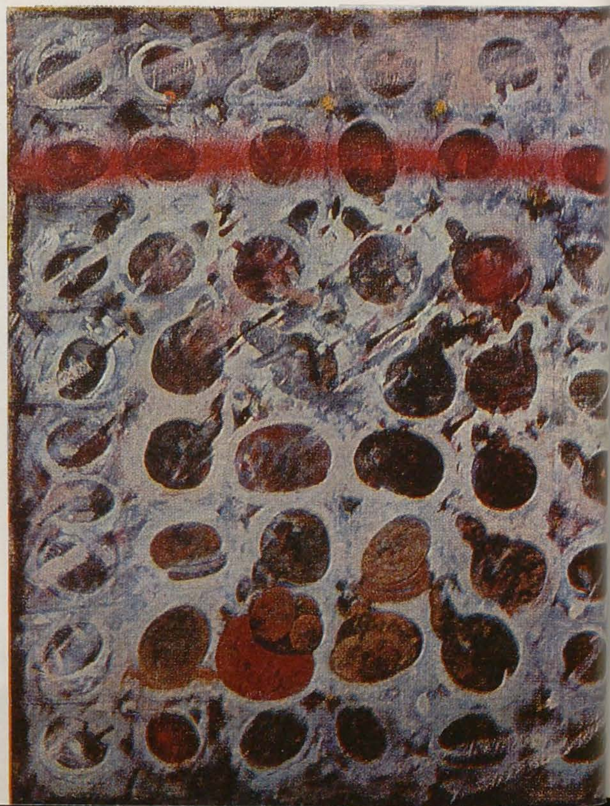
Născut la 11 iulie 1956, Arad
Absolvent al Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », secţia pictură, promoţia 1982, clasa prof. Ion Sălişteanu

1975: *Expoziţia « Primăvara arădeană »; Expoziţia judeţeană a Filialei U.A.P.-Arad*
1976: *Expoziţia « Primăvara arădeană »; Expoziţia judeţeană a Cenaclului Tineretului — Arad*
1977: *Expoziţia judeţeană a Cenaclului Tineretului — Arad; Expoziţia judeţeană a Filialei U.A.P.-Arad*
1978: *Expoziţia judeţeană a Cenaclului Tineretului Arad; Expoziţia judeţeană a Filialei U.A.P. Arad; Expoziţia republicană a Tineretului — Iaşi*
1979: *Expoziţia judeţeană a Cenaclului Tineretului — Timişoara; Salonul municipal — Bucureşti Muzeul de Artă al R.S.R.*
1980: *Salonul republican de pictură şi sculptură — Bucureşti Sala Dalles; Expoziţia republicană a Tineretului*
1982: *Salonul republican de pictură şi sculptură — Bucureşti Sala Dalles; Salonul Municipal — Bucureşti — Muzeul de artă al R.S.R.*
1983: *Salonul republican al profesorilor de desen — Bucureşti Muzeul Colecţiilor; Festivalul Naţional « Cîntarea României » — faza municipală — Muzeul Colecţiilor — Bucureşti; Expoziţia « Partid, popor, o singură voinţă » — Bucureşti Sala Dalles; Salonul municipal — Bucureşti; Salonul republican de grafică — Bucureşti Sala Dalles*
1984: *Salonul bienal de pictură şi sculptură Salonul republican al tineretului*
1985: *Salonul republican de grafică*

expoziţii personale:
1975: *Arad — Clubul Tineretului* ● **1976**: *Arad — Teatrul de stat* ● **1980**: *Arad — Galeriile « Alfa »* ● **1984**: *Bucureşti — Galeriile de artă ale municipiului Bucureşti*

premii, burse:
1979: *Festivalul Naţional « Cîntarea României » — Salonul Studenţesc* ● **1982**: *Premiul « Fundaţiei Sărghie » — Universitatea Bucureşti* ● **1981—1982** — *Bursa « Ion Andreescu »* ● **1985**: *Bursa pentru pictură acordată de U.A.P.*





https://biblioteca-digitala.ro

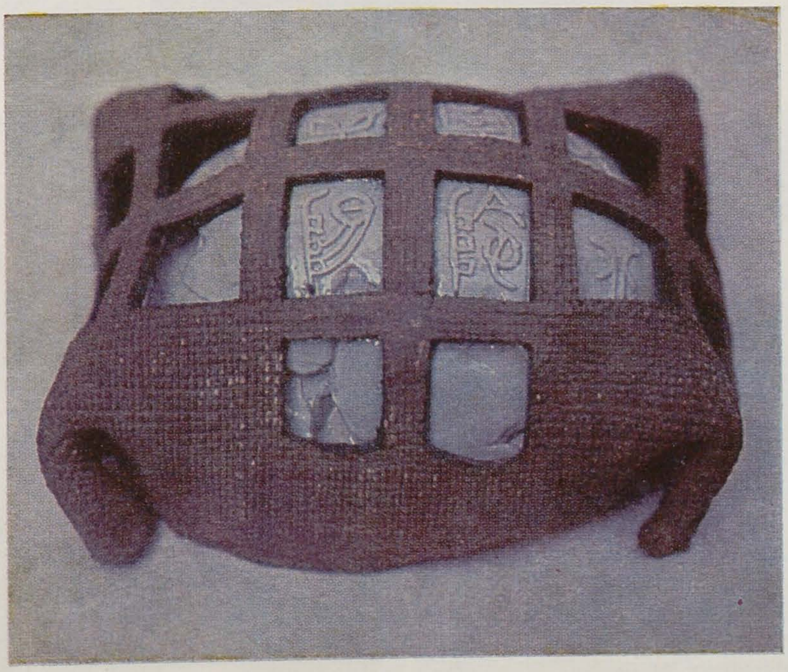
cristina popescu russu

theodor redlow

După zece ani de laborios, tenace efort de îmblînzire a materialului — și spun îmblînzire în loc de luare în stăpînire, pentru că tînăra ceramistă caută comunicarea și nu univocitatea voluntaristică —, Cristina Popescu Russu și-a fundamentat convingerea că drumul ei de creație este un drum al căutării *centrului* spiritual. Căutarea se face parcurgînd traseele întortocheat enigmatice ale *Labirintului*, despre care se poate spune (a făcut-o Andrei Pleșu, într-un comentariu la cunoscuta carte a lui Hocke) că devine loc al revelației de sine, în măsura în care « complicația dinafară exaltă prin contrast limpezirea lăuntrică ». Nu numai prin ansamblul coerent de lucrări din expoziția personală de la Galeria « Galateea », dar prin tot demersul ei din anii de după terminarea studiilor, artista s-a străduit să se inițieze întru căutarea unui adevăr *suprapersonal*, de ordinul *arhetipurilor*, așa cum poate fi cel intricat în mitul Minotaurului și al lui Dedal.

Alegîndu-și ca temă Labirintul, ca metaforă a tentației umane de scrutare a obscurului, a necunoscutului deopotrivă exterioare și lăuntrice, ale lumii și ale sinelui — Cristina Popescu Russu știe că accesul la înțelesurile cele mai însemnate comportă încercări și riscuri, în confruntarea cu inerente dificultăți ale depășirii pragurilor de cunoaștere, dar aceasta ține, în arta pe care o practică, mai mult de planul concepției decît de acela al întrupării, căci felul în care sînt « făcute » obiectele ei ceramice, cu o asemenea grație a firescului încît par mai degrabă « născute » face ca orice program teoretic — lăudabil cînd are pentru artist un rol elevat călăuzitor să capete, prin raportare la operă, o funcție doar auxiliară.

Însăși expoziția ei a fost concepută, ce-i drept, ca un parcurs inițiatic. Întreaga sală a devenit însă nu numai un loc al « pelerinajului continuu spre centru », marcat de multiplele concentrării energetice pe care le ocroteau, ca pe o materie tainic impalpabilă, carapacele de formă tumulară ale obiectelor, — nu numai o expresie a năzuinței intime de a te elibera de spaime și incertitudini, dar și un loc al bucuriei de a putea să te uiți pe tine însuți, în contact cu aura de ambiguități semantice ale unor obiecte care erau, înainte de orice intenții simbolizante, plastic expresive. Atît artista



cît și criticii ei au discutat firește, îndelung, despre simboluri și arhetipuri: *calotă, tumul, munte, incintă sacră*, toate acestea fiind creatoare, prin axări și energizări, de *spații comunitare imemoriale* și, în același timp, comemorative. Opunînd forma compactă și masivă fragilității inflexiunilor florale și ale însemnelor cvasi-ideografice care o accidentează viu, deranjînd prin organicitate rigorile geometrismului elementar, ceramista a reușit să ocrotească, dincolo de orice ambiții de cuprindere intelectuală a sensurilor propriei opere, *naturalitatea* materialului (porțelan și gresie în culorile lor firești, doar pe mici porțiuni glazurate cu alb sau cu aur coloidal, pentru a conota valorile înalte și pure ale luminii dinăuntru) și *înfiorarea genuină* a stabilirii unei comunicări de dincolo de gînd cu lumea. Toate lucrările propun privirii, ca o incitare la smerită investigare, un conținut bănuit a fi de mare preț: un grăunte de lumină pe care « învelișurile benefice » ale calotelor trebuie să-l ocrotească, punîndu-l totodată în valoare și indicînd căile de acces — prin benzi și grile, traforări și mici reliefuri zburlite grafisme și ideograme.

Oricît de evoluate ar fi claritatea și deplinătatea configurării — și trebuie remarcată aici performanța tehnică a artistei, care știe cum să împletească și să înnoade « fire » de barbotină și cum să dispună acest material în fîșii incredibil de subțiri —, oricît de îngrijită ar fi nuanțarea de amănunt a suprafețelor, misterul acestor obiecte rămîne ireductibil, și aceasta cu atît mai mult cu cît Cristina Popescu Russu are întotdeauna buna cuviință de a lăsa porțelanul și gresia să se rostească ele însele, chiar și cu ezitări tremurătoare sau discontinuități date de imprevizibilul arderii.

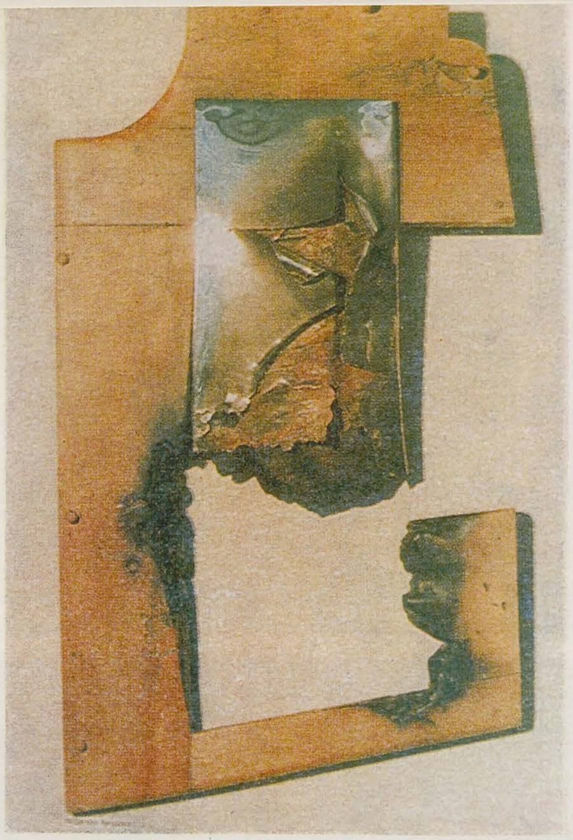
Născută la 25 septembrie 1951, la Craiova.
Studii: *Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București, secția ceramică. Din 1975 participă la expoziții republicane, bienale, de grup, festive, municipale.*
Expoziție personală: *București, Galeria « Galateea », 1985.*
Participări la manifestări internaționale: Quadrienala de Arte Decorative de la Erfurt (1979), Concursul internațional de ceramică de la Faenza (1979, 1980), Bienala internațională de ceramică de la Vallauris (1982, 1984), Bienala internațională de ceramică de la Piran (1982).

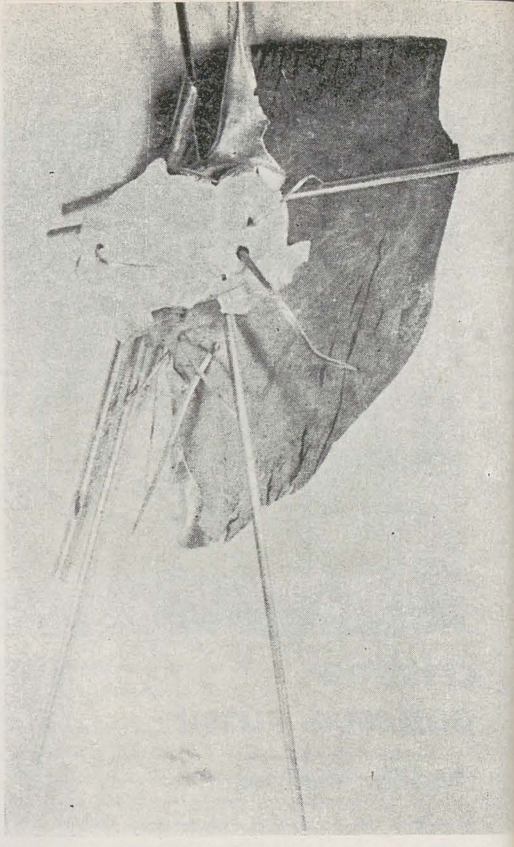
---

https://biblioteca-digitala.ro

rolando negoiță

aurelia mocanu



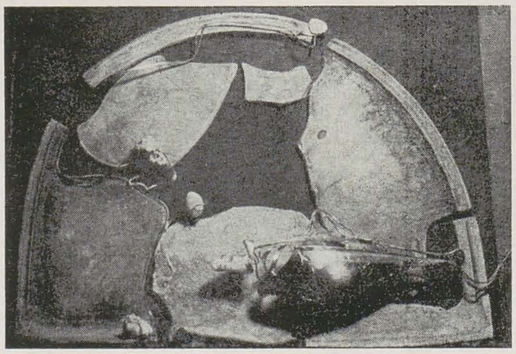


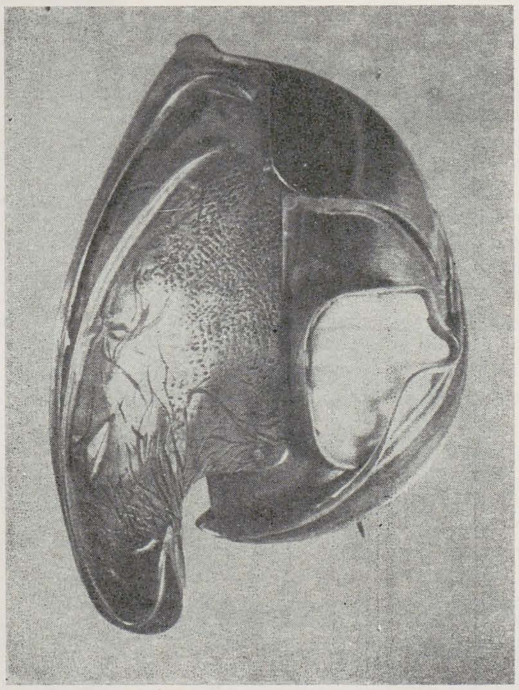
În artele decorative, prin excelență disciplinatoare de formă, Rolando Negoiță își făurește (în sensul aproape etimologic, de meșter-faur) o lume imaginară, o lume de abstracțiuni libere, în stare de metamorfoză, cu obîrșii în organic. Ordinea polimorfă a viului, vegetalul în corespondență, de pildă, cu lumea crustaceilor sau insectelor, oferă un bun prilej de orchestrare a șocului vizual. Mai cu seamă atunci cînd o sumă de efecte plastice concură la starea de mare încîntare optică și tactilă. Panourile decorative create în ultima vreme de tînărul artist (în anii de debut abordînd creația de bijuterie, fără să o abandoneze nici în prezent) subsumează unor sigure virtuți tehnice de modelare a metalelor, o rezervă fascinantă, uneori ingenuă, de materii diverse aduse în compunere: esențe de lemn, roci de egal interes, fie ele semiprețioase sau nu, semiprelucrate sau brute, cochilii și așchii de cochilii, fragmente metalice din regnul tehnic, etc. Tratamentele asupra acestor integrări, colări sau intarsieri sînt de ordinul ridicării prețiozității, fie aceasta și prin contrapunctul detaliului somptuos cu un cîmp amorf, macerat.

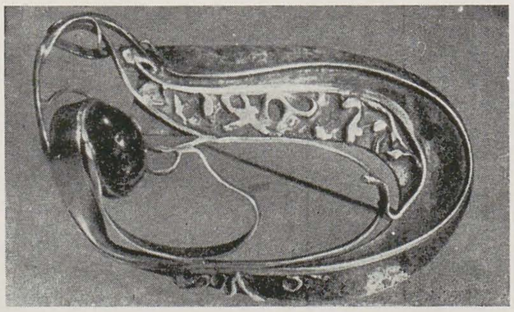
Pendularea amplă a inspirației, dictînd implicit o remarcabilă adecvare procedurilor tehnic-decorative, se petrece pe ideea continuității și dispersiei, a configurării și destrămării, a aspectării nobile ori terne a materiei. Aceste tensiuni conțin o gravitate particulară, care alungă capriciosul pe latura agreabilă chiar și în creațiile de bijuterie ale lui Negoiță. Acroșul empatic al acestor poeme de orfevru este dens și greu decelabil, cum am mai spus, între vizual — rafinament cromatic, ritmic, spațial, în regimul reliefului — și tactil — luciu, rugozități, matizări, polisaje.

În arta care-i este proprie, arta metalului, Rolando Negoiță a izbutit să-și dobîndească, tehnic și sensibil, un sistem de echivalări pentru o imaginație plastică de un lirism senzual, cuprinzător Firii.

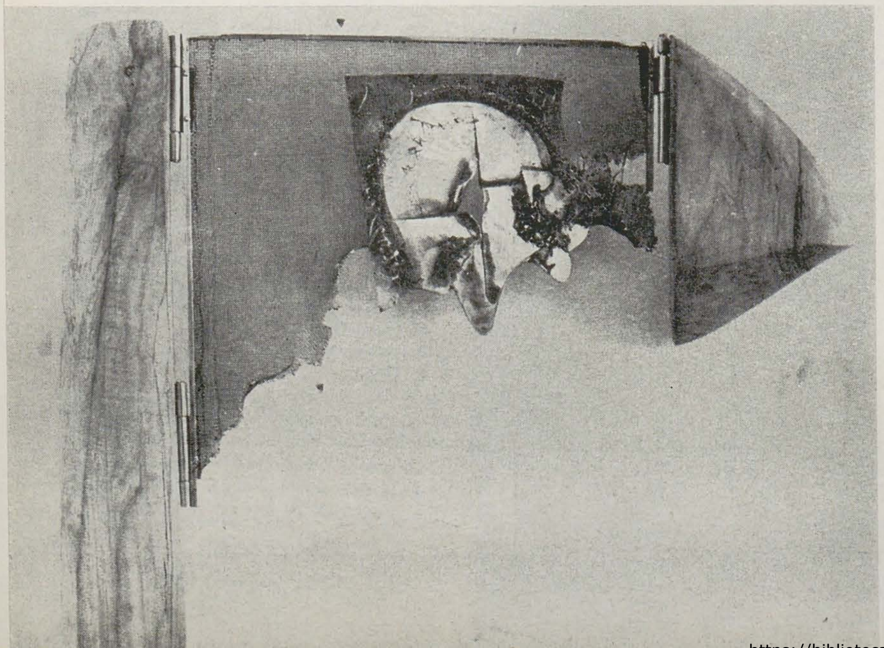
Cu acest limbaj concurent bogățiilor lumii naturale, Negoiță își rezervă și o notă de discreție și de disciplină, care atinge tradiționalul meșteșugului. Iluzionismul, accesoriul, artificialul nu-i grăbesc efectele. Îmi vine să cred uneori — îl lăsăm pe Valéry să dezvolte imaginea — că munca artistului este o muncă de tip foarte vechi, artistul însuși o supraviețuire, un lucrător, un artizan dintr-o specie pe cale de dispariție, care fabrică la domiciliu, se folosește de rețete cu totul personale și empirice, trăiește întru neorînduiala și întru apropierea uneltelor lui, vede ce vrea el, iar nu ce-l înconjoară, întrebuințează lucruri sparte, ferotehnii casnice, obiecte condamnate.

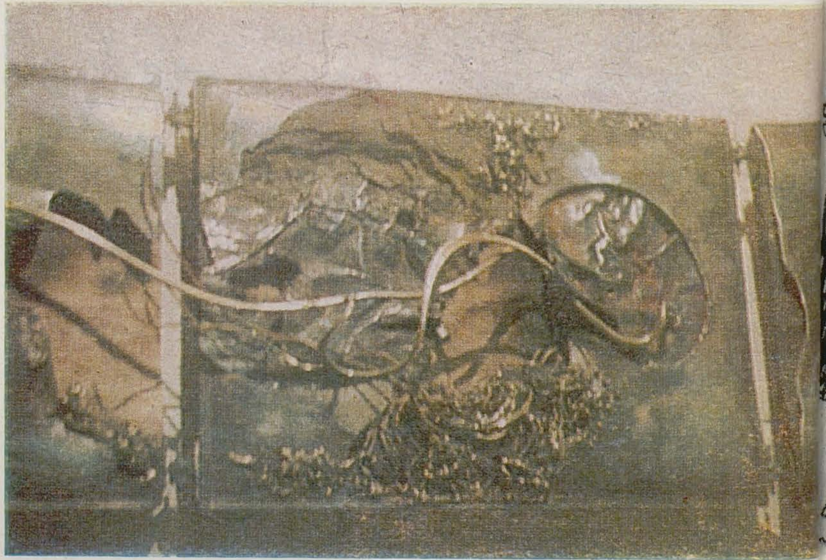






Născut 1955 — Brașov.
Absolvent al I.A.P. « N. Grigorescu », Secția metal, promoția 1979.
1979 — Salonul municipal de arte decorative — Muzeul Colecțiilor.
1980 — Salonul municipal de arte decorative — Muzeul Colecțiilor.
— Expoziția de grup « Podoabe » — Galeria Eforie.
— Expoziția EREN — Pavilionul U.A.P.
1981 — Salonul municipal de arte decorative — Muzeul Colecțiilor.
1983 — Expoziția « Arta metalului » — Galeria Simeza.
— Expoziția de grup « Secțiune în atelier » — Galeria Hanul cu Tei.
— Concursul internațional de bijuterie Jablonec — Cehoslovacia
— Expoziție de grup « Bijuterii » — Galeria Galateea.
— Expoziția personală « Desen-metal » — Galeria Hanul cu Tei.
— Salonul municipal de arte decorative — Muzeul Colecțiilor.
1984 — Quadrienala artelor decorative — Sala Dalles.
— Salonul municipal de arte decorative — Muzeul Colecțiilor.
1985 — Expoziția de grup « Metal » — Galeria Orizont.
— Expoziția de artă decorativă — grup — Galeria Hanul cu Tei.





https://biblioteca-digitala.ro

marian zidaru

aurelia mocanu

Cu mărturisit influx brâncuşian, pe linia explorării subsolului latent, arhetipal, al culturii noastre populare, sculptura lui Marian Zidaru s-a orientat către un principiu activ, transformator al mitului. Poetica sa ocoleşte austeritatea şi emblematicul, implicînd categorii afective, cum ar fi neliniştitorul, intervenţia miraculosului şi, mai cu seamă, tensiunea limită a jertfei. Iar praxisul său, în sens mitic, face să cristalizeze cu proteism serii simbolice ingenioase şi captivante mai ales la nivelul fragmentului şi episoadelor.

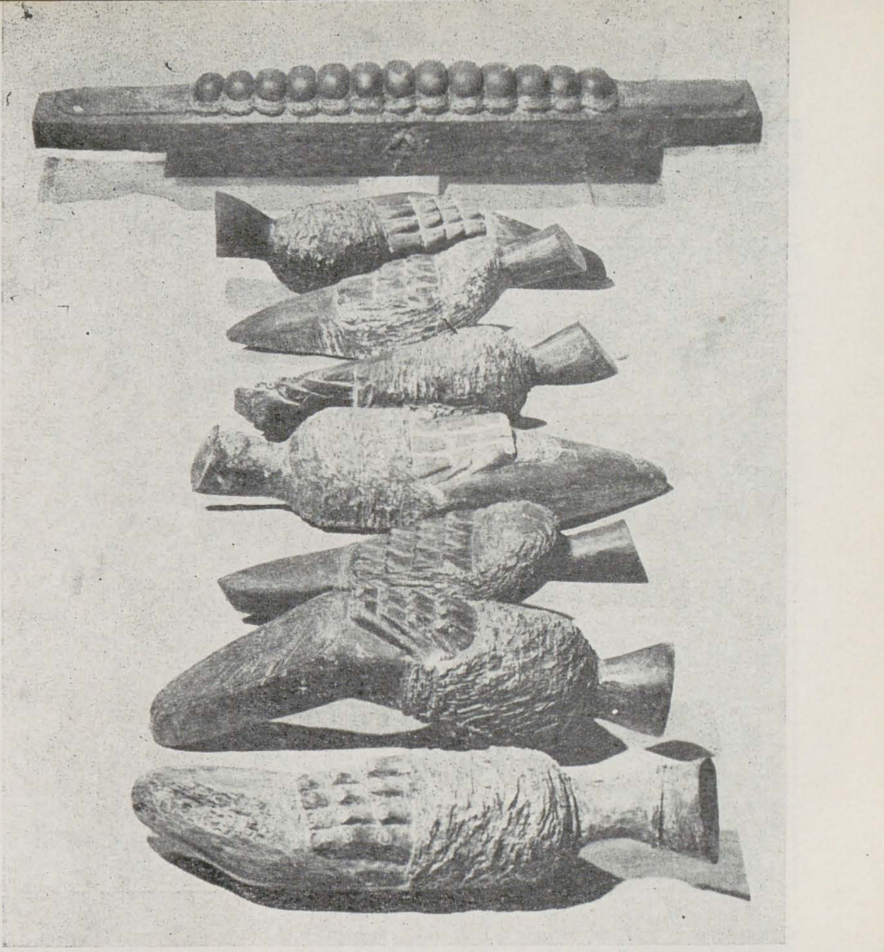
Cea mai condensată idee de circumscriere tematică a producţiilor actuale ale lui Marian Zidaru este ideea de « sacrificiu » — preeminenţă sau comemorare. Seriile animaliere (capride, păsări-zgripţori, vite), seriile stîlpilor de aducere-aminte, a praznicelor, pruncii şi născătoarele sînt prezenţe formale abia îmblînzite din tensiunea lor totemică, aceea de a capta energiile miracolului. Ţîşnirea ritmată a cîmpurilor de ochi sau ugere, săgeţile direcţionale, siglele « magice », seriile numerice de detalii formale fac parte deja din codul personal al artistului. Remarcabil este faptul că în producţiile atît de pulsative ale lui Zidaru, simbolismul nu se încarcă cantitativ şi nu se artificializează. Rămîne mereu perceptibil controlul simbolic şi dozajul intrinsec formal. Schema dinamică a « sacrificiului » extrage, în creaţia lui Zidaru, manifestări iconografice într-un regim aproape figurativ manevrat liber, ingenios, ambiguu şi compozit, cu uşoară notă de grotesc păgîn. Se evită indiscutabil « hibridizarea » şi respingătorul dar, cum am spus, artistul are plăcerea compozitului drept hieroglifă poetică.

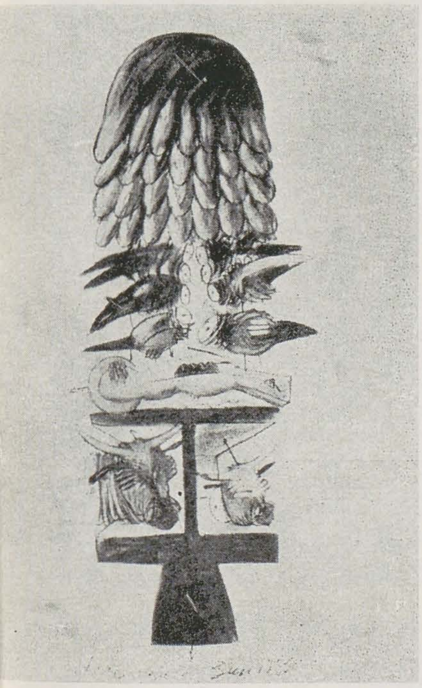
Echilibrul nu este al detaliilor, ci unul al întregului, care înfrînează inacceptabilul de tip bestial.

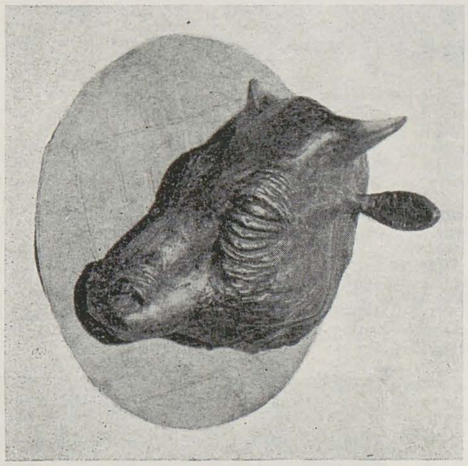
Una din cele mai fierbinţi preocupări ale lui Zidaru este tocmai cea în cîmpul concertării şi scenografierii creaţiilor sale (incluzînd desenele în cărbune cu egală pondere), în ansambluri de captare sau activare miraculoasă, de emoţie acută şi provocare imaginativă de tip sacral. În regimul sculpturii monumentale, Zidaru îşi propune, cu fineţe aproape iniţiatică, o integrare memorabilă în peisaj şi în ciclurile de lumină, a plăsmuirilor sale sculptorice.

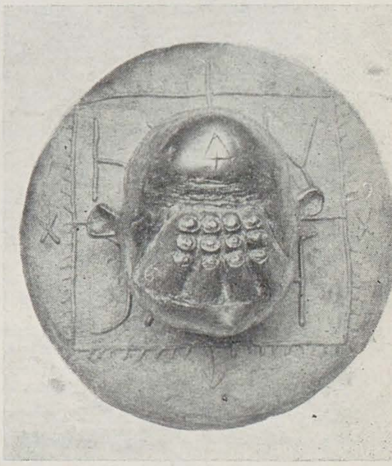
În preajma vîrstei de 30 de ani, Marian Zidaru tentează, prin creaţia sa, categorii ce depăşesc insesizabil domeniul strict al artisticităţii, spre anume permanenţe despre înţelegerea şi nevoia de indicibil.

Născut în 1956 la Baloteşti.
Absolvent al I.A.P. « Nicolae Grigorescu », Bucureşti — promoţia 1981. Clasa prof. Vladimir Predescu şi Marin Iliescu
1979: *Premiul revistei « Amfiteatru »*
1981: *Tabăra de sculptură Măgura; Expoziţia « Cenaclului tineretului » — Braşov; Expoziţia Republicană de tineret — sala Dalles — Bucureşti; Expoziţia judeţeană de artă plastică — Suceava*
1982: *Bursa U.A.P; « Expresia corpului uman » — Sala Kalinderu — Bucureşti; Salonul republican de artă plastică — Bucureşti; Tabăra de sculptură — Costineşti*
1983: *Salonul municipal de artă plastică — Muzeul de Artă al R.S.R.; Expoziţia bursierilor U.A.P. pentru anul 1982; « Secţiune prin atelier » — sala « Atelier 35 » — Bucureşti; « Atelier 35 » — la Biblioteca franceză — Bucureşti; « Animaliera » — sala Căminul Artei — Bucureşti; Sculptură mică — sala Orizont — Bucureşti; « Locul — faptă şi metaforă » — Muzeul Satului — Bucureşti; Expoziţia de grup — Muzeul de Artă — Craiova; Expoziţie personală — sala « Atelier 35 » — Bucureşti; Salonul municipal de artă plastică — sala Dalles — Bucureşti; Bienala bronzului « Dantesca » Ravenna — Italia*
1984: *Republicana de pictură şi sculptură — sala Dalles — Bucureşti; Expoziţie de grup — Muzeul de Artă — Craiova; Premiul « Atelier 35 » — 1984; A 9-a bienală de desen — Rijeka — Iugoslavia; Bursă de studii şi documentare — Italia — 1984; Expoziţie de grup la galeria Epipeda — Atena*
1985: *Simpozionul de sculptură în aer liber la Skironio Museum — Atena; Bienala de desen Torun — Polonia; Premiu la a 7-a bienală de desen de la Cleveland — Anglia*



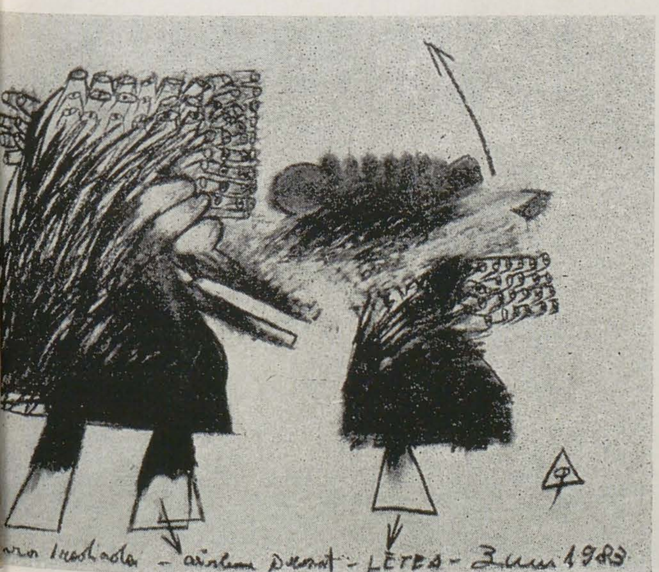


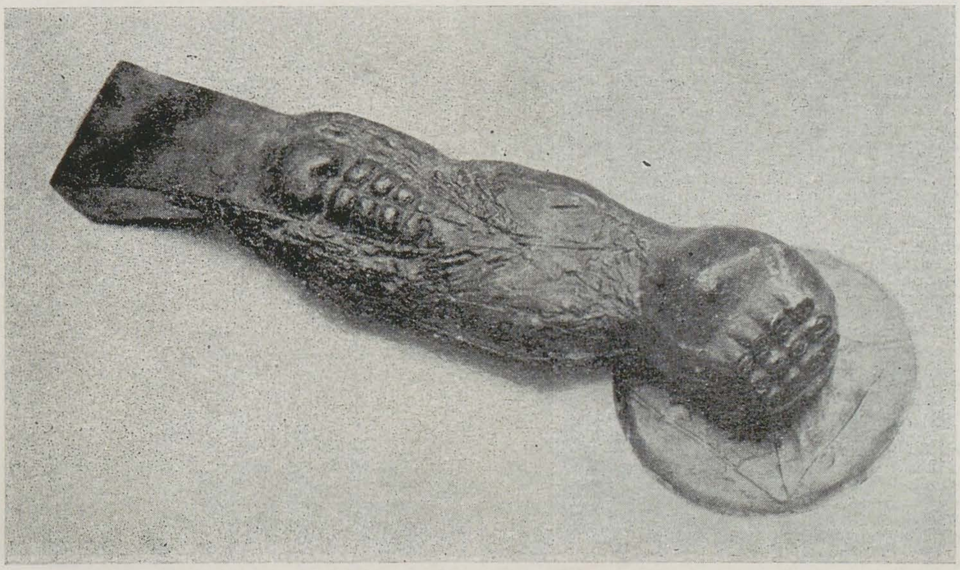




Artă monumentală

1981: *Alexandria — « Simbol pentru muncă »*
1982: *Suceava — « Solidaritate », « Jertfă »; Costineşti — « Muza mării »*
1983: *Reci — Covasna — « Zbor astral II »; Străuleşti — Bucureşti — « Prinz », « Zbor astral I », « Fertilitate »*



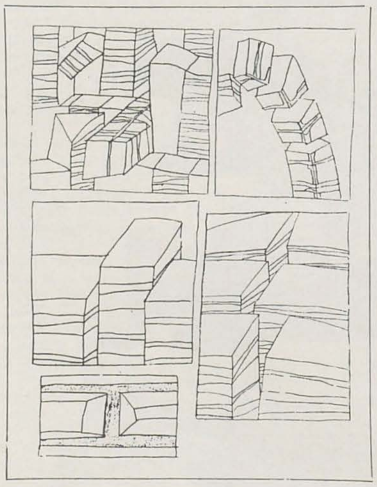


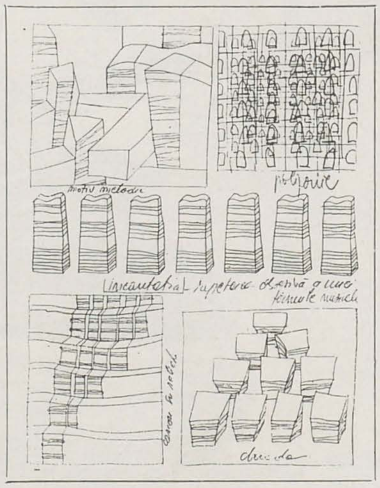
https://biblioteca-digitala.ro

marilena preda sânc

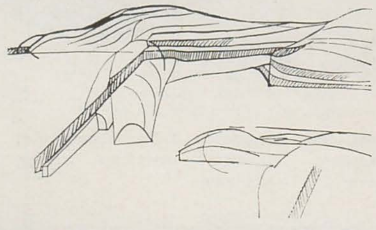
mihai drişcu

Marilena Preda Sânc este dintre tinerii artişti plastici care nu mai au superstiţia « unităţii-de viziune » ce decurge, de obicei, din confortabila instalare într-o formulă, chiar dacă personală.



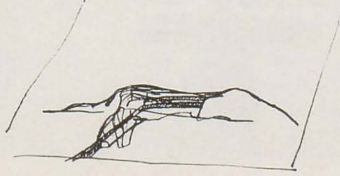


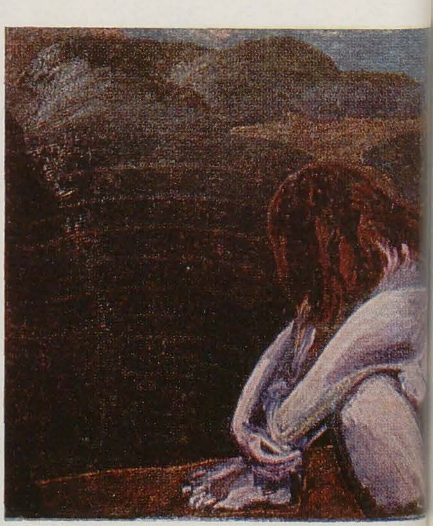
Ca un adevărat cercetător, ea practică un tip de *gîndire divergentă*. Concepţia ei plastică nu este străină de formularea camusiană: arta — « această mişcare ce exaltă şi neagă în acelaşi timp ».
Pentru Marilena Preda Sânc *autenticitatea* înseamnă în primul rînd conşiinţa clară a schimbărilor petrecute în experienţa artistică individuală. Ea practică desenul, pictura (pe dimensiuni mari şi medii), face litografie şi utilizează frecvent (mai ales pentru « trimiterile poştale ») prelucrarea imaginilor fotografice sau tipografice; între diferitele ei *fapte artistice* se observă o circulaţie a ideilor, unele transferuri de soluţii.
Am scris, în catalogul unei expoziţii anterioare, despre *tensiunea* stabilită în cîmpul imaginii picturale, prin dialectica necontenitelor tranzacţii între *spontaneitate* şi *deliberare*, între abandon şi progresivă epurare a imaginii, între « primul atac » şi tatonarea în vederea aproximării « imaginii dorite ».
Se poate încă surprinde momentul coexistenţei între o soluţie lucidă, obiectivă, aproape



impasibilă şi intenţia exprimării fără constrîngeri. Unele picturi sînt puse în serviciul demonstraţiei ferme a limpidităţii, a reducţiei vocabularului; ele cuprind ceea ce autoarea numeşte « zone de realitate » *(concretizări* în aproape trompe l'œil), dar şi *abstractizări comutative* şi etajări ce ar ţine de funcţia limbajului cantitativ. Compoziţia este tectonică, solid organizată, intervalele conţin tot atîta energie ca şi « figurile », este evidentă predilecţia pentru contraste şi culorile nete. Acesta ar fi momentul unei atitudini clasice: « *A detaşa* (s.n.), scrie Roland Barthes, este gestul esenţial al artei clasice. Pictorul detaşează o trăsătură, o umbră, la nevoie o măreşte, o inversează şi face din ea o operă ».
Faptul că alte picturi ţin de o *figuraţie expansivă*, sînt caracterizate de o debordare energetică, de violenţa trăsăturilor, de vibraţia culorilor acide, electrice (« a face să urle culorile »), de compoziţia ex-centrică, de scara şi dispunerea « în pagină » insolită, provine mai mult dintr-o psihotehnică de uz personal. Este momentul « descătuşării », al « revanşei », sau, în termeni expresionişti, al « tumultului », al « fierberii ». Cum s-a remarcat, procedeul expresionist este integralist şi apelează, uneori prin exces, la datele individualului, particularului, la « propria fire ». (Nu este deci vorba de o strategică, previzibilă aliniere la explozia figurativă a neo-expresioniştilor sau, cum ar fi spus Călinescu, de o « sincronitate aeriană » ca aceştia; de altfel, « motivul » acestor picturi — corpul feminin, uneori legat — este anunţat în mai vechile ei proiecte de « performanţe »; cunoscute din trimiterile poştale).
Dar experienţele trecutului ei artistic nu sînt cu totul uitate, întrucît şi în aceste picturi se poate constata un control al efectelor, o orchestrare cromatică şi a diferenţelor de materialitate.
Se cuvine să subliniem încă o modalitate a muncii ei artistice: multe dintre lucrările Marilenei Preda Sânc apar ca *răspunsuri* mai mult sau mai puţin imediate la un « incitamentum », fie acesta vizual (unele intervenţii desenate, corecţii imaginare pe fotografii de peşteri, de concreţiuni geologice) sau de altă natură, cel mai adesea provenit din experienţe de lectură (ca un ciclu de desene colorate, declanşat de lectura versurilor Sylviei Plath şi cuprins într-o remarcabilă « carte de artist» într-un singur exemplar).

Născută la 17 aprilie 1955 la Bucureşti.
Absolventă a Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », clasa Costin Ioanid (1979). Specializare în restaurare (1980).
Din 1978 participă la expoziţii republicane, municipale şi de tineret.
Expoziţii personale: *1979 — casa studenţilor « Grigore Preoteasa; 1980 — galeria « Amfiteatru »; 1981 — « Atelier 35 », Galeria « Orizont »; 1983 — Teatrul Foarte Mic Bucureşti.*
Expoziţii colective: *1981 — « Starea proiectivă a desenului », « Atelier 35 », galeria « Orizont »; expoziţia tineretului, Braşov; « Medium '81 », Sfîntu Gheorghe; 1983 — « Secţiune prin atelier » « Atelier 35 », galeria Orizont; 1984 — expoziţia de desen şi sculptură, Biblioteca Franceză, Bucureşti; « cinci desenatori », galeria « Galateea »; « Desen-poezie », « Atelier 35 », galeria « Orizont »; « Atelier 35 » — Bucureşti, Bacău, Cluj-Napoca; « Trei tineri artişti » — Bacău; expoziţia tineretului — Craiova; « Mail Art » — Timişoara; « Litografia » Atelier 35 « galeria Orizont »; 1985 — « Trei tineri artişti — Biblioteca Română, New York*
Expoziţii internaţionale: *1981 — concursul de desen « Joan Miró », Barcelona; 1982 — ARTEDER '82 Bilbao; Trienala internaţională a tineretului, Nürnberg; Expoziţia internaţională de vară Mail Art — Yokohama; 1983 — concursul de grafică « Amici del Pomero», Milano; Clubul tinerilor artişti, Budapesta; Impact Art Festival Kyoto; a treia bienală internaţională INTERBEP, Tuzla; competiţia internaţională a tinerilor pictori, Sofia; Mail Art — Café Voltaire, Florenţa. 1984 — International Art Collection « Junij », Ljubljana; « Maraton de arte » CORREO '84, Ciudad de Mexico. Participă la simpozionul de pictură de la Kazanlak (Bulgaria)*
Premii: *bursa « Ion Andreescu (1978); premiul pentru pictură « Atelier 35 » (1981); medalia « Amici del Pomero » (1983).*





https://biblioteca-digitala.ro

cătălin guguianu

mihai ispir

Există, în lucrările lui Cătălin Guguianu, o rapiditate a gestului care îți lasă impresia că pictorul nu a vrut să piardă nimic din intensitatea originară a « respirației » artistice. El pornește, e drept, de la un dialog vizual sensitiv cu motivul și cu suprafața pictată. Dar îi interpune de fiecare dată un ecran noțional, ca și cum ar încerca să evite contactul prea « direct » cu pînza. Această deliberare se poate revendica de la tema însăși, de la încărcătura de gîndire cu care pictorul vine spre șevalet. Sau, cum el însuși spune, de la « problema » sa în lucru.
Două mari categorii de « probleme » l-au preocupat pînă acum pe Cătălin Guguianu: « Cabana » și « Semnul ». De fiecare dată, înainte de a se lansa în aventura « uleiului », pictorul a făcut multiple, perseverente schițe pregătitoare în creion, în acuarelă, sau uneori cu uneltele cele mai accidentale avute la îndemînă. Simple notații, idei, ca, pentru un compozitor, fragmentele de frază muzicală, frînturi însemnate pe hîrtii întîmplătoare. Soluția finală a fost astfel pregătită cu răbdare, urmărită și consemnată pe parcursul închegării sale. Pentru « Semne », de pildă, compoziții numai aparent nonșalante, Guguianu a studiat cu grijă fiecare din elementele, din « literele » alfabetului său sui-generis, cu aplicație de caligraf și răbdare inginerească. Cine-l vizita pe pictor în această fază de elaborare, îl găsea tot timpul printre felurite file de carnet, întesate cu sigle scoase din scrieri europene sau extrem-orientale. Studiul acesta al elementelor a avut probabil și rolul de exercițiu, de « gamă zilnică », întreținînd o stare de spirit favorabilă efervescenței ideilor.
Similară a fost cristalizarea temei « Cabanelor », variațiuni picturale unde o formă fixă, închipuind silueta net decupată a șarpantei dulgherești e supusă unor operațiuni succesive de « distrugere », de erodare a consistenței geometricului.

Schema inițială, care presupune existența « formei » și a « fondului » e astfel îmbogățită cu un al treilea element: cel al constelațiilor de semne suprapuse. Altfel spus, fondul devine « activ », iese din matca sa, din inerția sa presupusă, se animă și se extinde dincolo de granițele « formei ». Este o schemă foarte productivă pentru Cătălin Guguianu, căci ea-i permite tînărului artist să-și pună în valoare energia pensulației și dezinvoltura cu care se orientează în universul tașismului. « Tașismul » lui Guguianu are însă ceva aparte. Nu mai este acel abstracționism liric stimulat de mediile fluide ale pigmentului. Tușa lui Guguianu are capacitatea de a-și inventa un corp aproape fizic. Ea capătă parcă, de îndată ce pensula atinge suprafața-suport, densitate și adîncime, bineînțeles în legătură nemijlocită cu tușa de alături sau cu tonul fondului. Astfel încît există o permanentă ambiguitate, rodnică în ordinea expresiei, între ceea ce pictura *este* și ceea ce ea *reprezintă*.
Dar « ceea ce este » nu se vrea entitatea lipsită de orice determinare spre care rîvneau « minimaliștii », ci are mai curînd consistența « obiectului găsit » din pop-art, fără a atinge însă niciodată nivelul *citatului* de acolo, ci doar pragul unei iluzii a concretului.

Această dedublare se distilează mai ales în ciclul « Semnelor », unde factorul « reprezentativ » e mai puternic, deși senzația fragmentului de real decupat persistă profitabil, în surdină. Aici însă, intrate în dialog, zonele de culoare compun mereu cîte o « poveste » a lor, în afara oricărei anecdotici. Un sens dramatic se află conținut aproape întotdeauna în aceste compoziții, închegînd un fel de « psihomahie » a semnelor, cu punctul de pornire în conspectele răzlețe amintite la începutul rîndurilor de față.
Cătălin Guguianu propune în faza actuală o pictură în care problematizarea nu sufocă, ci dimpotrivă pare a stimula prospețimea suflului artistic.

Născut la Bîrlad, 25 noiembrie 1952.
Absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu », 1980.
Din 1981 participă la expozițiile colective, republicane și municipale.
Expoziții de grup: *1981 și 1983 — « Peisaj », Atelier 35*
1983 — « Secțiune prin atelier » — Atelier 35.
Expoziție personală: *1984, București.*

https://biblioteca-digitala.ro

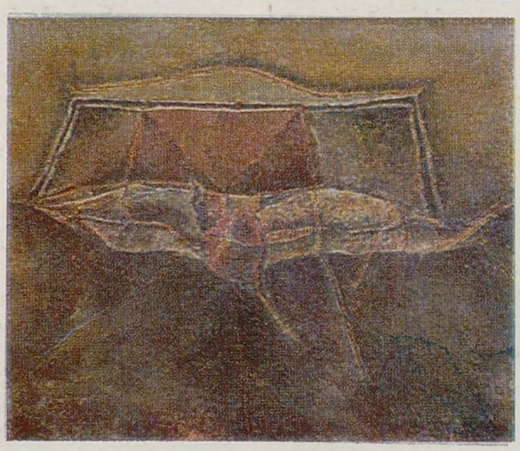
bogdan bârleanu

mihai ispir

În considerarea globală a « atelierului » lui Bogdan Bârleanu, din etapa de azi, merită relevată întîi simultaneitatea efortului artistic pe mai multe secțiuni de lucru: de la peisajul de atmosferă și de notație pînă la compoziția informală cu substrat simbolic. Să începem cu primele (inversînd oarecum succesiunea cronologică a momentelor) și să remarcăm abilitatea cu care pictorul observă, consemnează plastic, adaptînd din mers datele reperate structurii artistice proprii, bazate, între altele, pe curajul și decizia simplității.

Peisajele lui Bogdan Bârleanu, în guașă sau ulei, ca și desenele sale, sînt înzestrate cu o simplitate care atrage, au capacitatea de a « vorbi » privitorului cu naturalețe. Bogdan Bârleanu nu are obsesia de a spune tot ce știe (și știe multe), dimpotrivă, îi place să-și autocenzureze verva, să fie uneori eliptic (probă de maturitate) și preferă să treacă la altă lucrare în loc să insiste asupra celei aflate pe șevalet pînă la obosirea pînzei sau hîrtiei. Peisajele din Moldova se rețin prin concentrarea expresivă, printr-o asprime punctată de incandescențe cromatice și printr-o tensiune niciodată slăbită, ca o presimțire de furtună, ce-și pune pecetea pe case, pe obcine, pe copaci, pe străzi, încărcîndu-le cu un accent grav, bacovian. Un sentiment al « plinului », al convexității și un sentiment al « spațiului », al golului, pendulează, se confruntă latent în aceste imagini. Este o confruntare manevrată însă cu sensibilitate, spirit de finețe și simț al nuanței, în care rolurile albului și negrului sînt esențiale. Lecția lui Pallady (« cu alb și negru poți face pictură ») a fost adesea înțeleasă prea strict și unilateral, în sensul că desenul ar fi în stare să « înlocuiască » pictura. Dar poate că Pallady voia să atragă atenția tocmai și rolului albului și negrului *în* pictură, pe care l-a apreciat și l-a fructificat cu atîta comprehensiune. Bogdan Bârleanu și-a însușit în felul său această lecție, și o aplică atent și consecvent.

O exersează, în desenele din Grecia, unde atmosfera solară apare echivalată japonist, prin largile suprafețe ale albului și unde rolul liniei întrerupte, al trăsăturilor abreviate dar arhitecturale totodată, e, parcă, acela de a povesti « cu voce albă » aceste subiecte, într-un soi de negativ al valorilor tonale ce sugerează permanenta baie de lumină. Cîteodată, totuși, voluptatea ochiului în fața imaginii văzute e lăsată să se desfășoare, ca în cutare aglomerare pitorească de acoperișuri. Contrastul și contrapunctul vizual caracterizează și ciclurile dominante ale picturii lui Bogdan Bârleanu de pînă acum, « Sanctuare dacice » și « Germinație ». Ambele sînt așezate, cum se vede, sub semnul unor teme de anvergură. În primul, o viziune peisagistică dezvoltată în jurul motivului arheologic basculează de la un punct înainte în structuri de tip abstract, marcate de o tentă fantastă dar situabile, prin sincoparea discursului liniar și ambianța dramatică, sub o zodie expresionistă. În al doilea, e vorba de un tip de imagine (nu neapărat suprarealistă) bazat pe un fragmentariu de forme organice și care, deși adoptă modelul configurativ al « seminței », păstrează totuși structura duală (cer-pămînt) a peisajului. Aceste conformații vizionare sugerează o scară spațială dublă, monumentală și microcosmică, evocînd adeseori transparența unor elitre sau delicatețea unor structuri foarte fine (solzi, sidef, etc.). Accentul mai apăsat pe somptuozitatea materiei colorate pare a deosebi al doilea ciclu de primul, unde hotărîtor era misterul unui ecleraj sui-generis, ce părea să emane din însăși substanța obiectelor reprezentate. În compozițiile lui Bogdan Bârleanu, adresate « ochiului gînditor », se citesc însă pretutindeni darurile coloristice de excepție ale autorului, care continuă să se afirme ca una din personalitățile cel mai limpede conturate ale tinerei generații de plasticieni.



Născut la Iași, 21 octombrie 1954.
Absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu ». Debutează în 1977
Din 1977 participă la toate expozițiile colective, republicane, județene, municipale, locale.
Expoziții personale: *1982 — București și Iași, « Incintă dacică »; 1983 — Iași, « Iarnă românească »; 1984 — Iași, « Nostalgiile orașului »; 1985 — Iași, « Note de călătorie » (Grecia, Turcia) și « Veneția ».*
Participări la expoziții de artă românească peste hotare: 1979 — Lublin; 1982 — Haga, Atena; 1983 — Belgrad; 1984 — Polonia, Cehoslovacia, R.D.G., Bulgaria, R.F.G.
Premiul I pentru tineret, Bienala de pictură "Lascăr Vorel", Piatra Neamț 1978; Premiul I, Bienala de pictură « Voronețiană » Suceava Diplomă de onoare a juriului, Bienala internațională a tineretului, Sofia, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro

carnet de critic (XI)

mihai drişcu

În primăvară, cred, am decupat, fără să ştiu prea bine de ce, din « Informaţia Bucureştiului » un articol (am omis însă a nota şi data) de la rubrica « Blocnotes pe mapamond », care începe cu un lung citat pe care, cu tot cu sublinieri, îl retranscriu: « *Tinereţea* nu înseamnă o perioadă din viaţă, este o stare a spiritului, un reflex al voinţei, o calitate rară şi subtilă a imaginaţiei, a puterii de a te emoţiona, o victorie a curajului în faţa timidităţii în marea aventură, o cucerire făcută, prin dragoste, în faţa uşurătăţii.

Nimeni nu îmbătrîneşte din cauza trecerii vremii. A îmbătrîni înseamnă a abdica de la idealul tău. Timpul aduce riduri pe faţă, dar abdicarea de la idealul tău de viaţă aduce riduri pe suflet.

Nu contează vîrsta, în inima fiecăruia rămîne neatinsă puterea de a fi fericit, de a contempla stelele, strălucirea lumii şi a gîndurilor, necontenita cercetare, setea de cunoaştere a copilului în faţa necunoscutului, bucuria, jocul vieţii.

Eşti la fel de tînăr ca şi încrederea pe care o ai în forţele tale, la fel de bătrîn ca şi propriile tale îndoieli, tot atît de tînăr ca propria credinţă, tot atît de bătrîn ca propria spaimă.

Atît timp cît inima primeşte mesajele frumuseţii, odihnei, măreţiei şi puterii — ale omului şi infinitului, *atît durează* tinereţea ».

Textul semnat de Cristian Unteanu informează că este vorba despre o scrisoare publicată în « Buletinul de informare asupra tinerei generaţii, » editat, la Viena, de Deaprtamentul pentru problemele economice şi sociale şi Centrul pentru dezvoltarea socială şi probleme umanitare ale O.N.U.

Această semnificativă şi poetică « tăietură » am pus-o într-o carte de Pavel Apostol (*Trei meditaţii asupra culturii*, Editura Dacia, 1970), lîngă « meditaţia » numită « Făt-Frumos şi tinereţea, ca dimensiune spirituală », în care, în timp, am făcut tot felul de sublinieri, din care reproduc acum cîteva şi rezum altele: « Toate civilizaţiile trecute se caracterizează prin persistenţa unui *cult al bătrîneţii:* în Cetate, bătrînii deţineau autoritatea, înţelepciunea, dreptul la decizie. Dar, e ceva absurd în această tendinţă de *a trăi în sens invers faţă de direcţia dezvoltării — retrospectiv*. Acţiunea, conştiinţa, istoria sînt *prospective:* explorează, proiectează, construiesc viitorul, în prelungirea direcţiei dezvoltării.

Absolutizarea valorilor senectuţii, explică Pavel Apostol, avea, în perioada de început a civilizaţiei, cînd nu exista scrisul, cînd nu se fixau ideile pe materie relativ neperisabilă şi cînd bătrînii reprezentau *memoria vie a colectivităţii*, numai în ei şi prin ei vorbind experienţa şi înţelepciunea colectivă, o justificare obiectivă. « Invenţia scrisului, apoi dezvoltarea tehnicilor de comunicare în forme neperisabile (inscripţii pe lemn, piatră, pergament etc.), precum şi preluarea monopolului asupra păstrării şi transmiterii experienţei colective de către clase şi pături specializate (şamani, preoţi, regi, cumulînd atribute de *pontifex maximus*, învăţaţi laici etc.), au determinat *încetarea acestei funcţii sociale a bătrîneţii*, menţinută din cauza dezvoltării foarte inegale şi lente a diferitelor activităţi sociale. Mai ales de la apariţia mijloacelor de comunicare de masă (tiparul e primul dintre ele !), generalizarea învăţămîntului obligatoriu, cuprinderea mediului rural — multă vreme păstrătorul principal al tradiţiilor cultului bătrîneţii — în sfera civilizaţiei moderne, în sfîrşit, de la explozia efectelor conjugate ale revoluţiei ştiinţifice şi tehnice actuale şi ale revoluţiei culturale socialiste, şi anume ale unei revoluţii culturale ce tinde să devină *permanentă* (H. Lefebre), se anihilează, treptat, dar irezistibil, condiţiile obiective care au justificat în trecut învestirea bătrîneţii cu atributele conducerii spirituale (şi, de cele mai multe ori, şi politice) a societăţii.

Ritmurile lente ale dezvoltării au favorizat şi ele înclinaţia de a menţine *iluziile şi miturile ideologice despre excelenţa bătrîneţii*. Aceasta, cu atît mai mult cu cît ele corespundeau direct interesului unor clase exploatatoare şi tendinţei lor de a învesti structurile create pentru asigurarea şi permanentizarea dominaţiei lor cu calitatea invarianţei. Imobilizarea voită a structurilor de exploatare, asuprire, dominare a minorităţii asupra majorităţii îşi găsea una din echivalentele sale ideologice în celebrarea virtuţilor senectuţii şi chiar ale senilităţii: conservarea avea preeminenţă faţă de creaţie şi transformare, repetarea — faţă de inovaţie, reproducerea servilă a trecutului — faţă de iniţiativă, copierea modelului preexistent — faţă de invenţie . . .

Religia a fost încarnarea desăvîrşită a acestei *înţelepciuni retrospective*. Mircea Eliade pare a avea dreptate cînd susţine că omul religios înţelege *existenţa autentică* drept reluare, reproducere, *imitarea continuă a unor modele invariante, cu valoare de arhetip*, date o dată şi pentru totdeauna şi integrate domeniului sacru, divin atemporal, sustras devenirii. Religia respiră, prin toţi porii ei, mentalitatea pentru care Evenimentul sau Evenimentele s-au consumat în trecut, iar viitorul are doar menirea să le reproducă. În această viziune anaciclică — veşnica reîntoarcere şi mişcarea în cerc — tinereţea apare şi ea definită în termeni negativi: lipsă de maturitate, imperfecţiune ca statut permanentizat. Limbajul folosit dezvăluie fondul acestei atitudini: înţelegerea tinereţii ca reeditare a unei faze imperfecte şi depăşite din trecutul propriu. De aceea, depozitarii acestei pseudo-înţelepciuni retrospective recurg mereu la stereotipurile bine cunoscute: « la vîrsta ta, şi eu . . . », « ce ştiţi voi . . . ! », « trebuie să dea şi ei cu capul de zid . . . » ş.a.m.d. »

Accelerarea ritmurilor progresului ştiinţific şi tehnic a anulat supremaţia senectuţii şi a experienţei sale obţinută cu mijloace artizanale. Pavel Apostol reaminteşte că informaţia ştiinţifică şi tehnică împreună cu *ştiinţa acţiunii eficiente* se acumulează foarte repede, încît în 10—15 ani cantitatea de informaţie ce reprezintă pregătirea profesională a unui individ suferă o « uzură morală » ireversibilă. Neîmprospătată prin asimilarea de noi date, ea se « demodează » într-atît, încît individul (şi pregătirea sa) nu mai poate îndeplini funcţia socială pentru care fusese destinat. În această situaţie, individul *mai tînăr*, cu o pregătire costituită din date mai recente, are un *avantaj real:* cantitatea de informaţie pe care o vehiculează este mai pertinentă şi activitatea lui poate fi mai eficientă (dar el va fi dezavantajat în ceea ce priveşte deprinderea de a pune în acţiune informaţia dobîndită, dar şi în privinţa experienţei valorificării sale operative, cît şi în organizarea optimală a relaţiilor interindividuale de cooperare). Acest dezavantaj, pronosticheazǎ autorul, va descreşte prin schimbarea profundă a educaţiei de bază: educaţia viitorului (pentru o carte de acum cincisprezece ani viitorul înseamnă azi) va forma individul şi în direcţia stăpînirii principiilor acţiunii eficiente şi a conducerii relaţiilor interindividuale din colectivele de muncă, de cercetare etc.

Se transformă necontenit, considera Pavel Apostol, *sensibilitatea* noastră, capacitatea de rezonanţă *emoţională*, orientarea *atitudinală*. Sub acţiunea accelerării ritmurilor acţiunii umane, a complexificării relaţiilor şi structurilor sociale, dar şi sub înrîurirea mijloacelor de comunicare de masă, nu numai cantitatea de informaţie ştiinţifică şi tehnică, dar în acelaşi timp şi cantitatea de « informaţie » asupra semnificaţiilor neverbale sau neverbalizate — ecto-semantice — imagice, iconice, simbolic-metaforice ale comunicării umane sporesc necontenit. Sub raportul culturii spirituale, consideră autorul, semnificativă este îndeosebi schimbarea sensibilităţii umane, lărgirea registrului de receptivitate şi de rezonanţă. « Fotografia, cinematografia şi televiziunea au transformat structural *cultura* noastră *vizuală: vedem altfel* lumea, ambianţa, semenii noştri, decît mai înainte (şi în acest număr de revistă consacrat Anului Internaţional al Tineretului se întîlnesc unele exemple concrete în legătură cu această altfel de vedere — n. M. D.); *auzim* altfel decît înainte — « zgomote » informe şi aparent haotice mai înainte devin semnificative şi dobîndesc valenţe estetice pe care nu erau în stare să le perceapă predecesorii noştri, formaţi în alt *univers de sonorităţi;* foarte probabil, deşi acest aspect încă nu a fost studiat, o similară mutaţie are loc şi în cultura noastră olfactivă, tactilă ş.a.m.d. Acceleraţia care pătrunde în viaţa de toate zilele — prin automatizarea producţiei, a serviciilor, a documentării şi prin mijloacele de comunicaţie sau transport moderne — va modifica, în general, bio-ritmurile noastre, îndepărtîndu-le de la cele naturale şi apropiindu-le de cele subatomice sau cosmice . . . Nu încape îndoială că această *asimilare a acceleraţiei, a flexibilităţii* şi, în general, *a dinamismului intens în chiar structura biologică* a omului va avea consecinţe greu de prevăzut asupra sensibilităţii noastre: e destul să comparăm « ritmul îndrăcit » al valsului, pe care-l deplîngeau contemporanii lui Johann Strauss, cu ritmurile dansurilor de azi . . . »

Problema tineretului, scria Pavel Apostol. unul dintre importanţii noştri « viitorologi » s-a pus dintotdeauna. « În *Etica nicomahică*, Aristotel deplîngea, acum aproape două milenii şi jumătate, un conflict de mentalităţi pe care, de atunci încoace, omenirea îl constată, cu mai multă sau mai puţină acuitate, odată cu intrarea pe scena vieţii sociale a fiecărei generaţii noi. Sentimentul de frustare al tineretului poate avea rădăcini istorice străvechi. Miturile « tinereţii sacrificate », a tînărului sau a tinerei jertfite pentru comunităţi atestă o vechime ce trimite la epoci despre care nu avem decît date încifrate în metafore. » Sînt amintite « riturile de iniţiere », de trecere de la tinereţe la maturitate cu probe, încercări violente. Atît despre « preistoria » problemei.

Argumentul necesar Într-o vreme, devenise aproape un loc comun luarea în răspăr, ba chiar în tărbacă — pînă şi în diferite emisiuni umoristice — a limbajului criticii de artă. Dacă în general se admite că ai nevoie de serioase cunoştinţe prealabile pentru a înţelege ce vrea să spună un matematician care scrie — şi nu într-o revistă de specialitate — despre « ecuaţii diofantice » şi despre « recursivitatea enumerabilă » sau cînd citeşti pe fişa unui banal spray împotriva faringitei că acţionează « asupra germenilor gram pozitivi şi gram negativi » — vin cu exemple absolut întîmplătoare — mult mai greu se admite existenţa limbajului profesional al criticului. Fără îndoială, viziunea conform căreia acest limbaj trebuie epurat, în bună măsură, de termenii de specialitate este simplistă şi dăunătoare. Dar pornind de la o evidenţă, un simplu anunţ găsit într-un ziar, să încercăm şi vechiul, sigurul argument al bunului simţ. Citez: « Vînd torcătorie de lînă cu divizor, cu 4 perechi pantaloni, toarce şi lînă ţurcană. Vînd un divizor cu două perechi pantaloni. Cumpăr un lup de scărmănat lînă ». Pentru mine, ca neavizat

https://biblioteca-digitala.ro

în probleme de torcătorie, dar care trebuie să recunosc, după Gérard de Nerval că» «ignoranța nu se învață», acest text are cel mult — flagrantă inadecvare din partea mea — unele atingeri cu suprarealismul și cu literatura absurdului. Dar dacă torcătorilor li se admite folosirea unui vocabular specializat, de ce nu ar aspira și iubitorii de artă la același tratament?

Vîrsta noutăților «Tinerețea e vîrsta noutăților — scria Swift — bătrînețea vîrsta judecății, așa se face că judecățile noastre devin tot mai puțin pe placul celorlalți, pe măsură ce noutățile devin tot mai rare; în toate întîmplările și legăturile vieții lucrul acesta e lege. Cînd ajungem la bătrînețe, prietenilor li se pare greu să ne mai intre în voie — pășindu-le totodată și mult mai puțin dacă ne sînt pe plac ori nu». Acestui sens al «restrîngerii», specific gîndirii «bătrîne», i se contrapune, mai ales în a doua jumătate a secolului XX — ținînd seama și de «explozia de tinerețe», verificabilă în primul rînd la nivelul statisticii demografice — apariția unui nou mit și anume cel al «excelenței tinereții». În puține cuvinte, spune A. Todisco (citat de P.A.), acest mit constă în credința că «un mic număr de ani ar fi *suficient* pentru a garanta mai mult suflet, mai mult discernămînt, o mai mare receptivitate intelectuală». Referindu-se la societatea capitalistă actuală, Todisco vorbește chiar despre un fel de neo-rasism al «pielii catifelate și fragede», întreținut și de o întreagă industrie producătoare de *juvenilitate formală*, ce se bazează pe modă, gesturi, jargoane, coduri de conduită, moduri de viață, accesorii, semne exterioare ale tinereții, ca forme de reificare și fetișizare ale acesteia. Apare cu evidență caracterul reducționist prin care complexa problematică socială este grăbit îndreptată doar spre ideea «conflictului dintre generații». Dar desigur, nu numai pe plan artistic, rezumatul situației conflictuale ar putea fi formulat — așa cum scriam și cu alt prilej — prin perechea de opoziții «Tinerii la locul lor!» și «Loc tinerilor!». (Cît de palpitantă — chiar dacă simplistă — ar putea fi întreaga istorie a artei reformulată din această dublă perspectivă! Motto-ul acestei întreprinderi ar putea fi proverbul românesc după care «Cuiul cel nou scoate pe cel vechi afară»). Fără îndoială, tineretul este *principalul beneficiar* al progresului social, începînd chiar de la pregătirea mai «proaspătă», mai îndelungată și mai temeinică. Tinerețea e *disponibilitate* pentru acțiune, alegere, angajare; tinerețea, scrie P.A., referindu-se la mesajul principal al basmelor cu Făt-Frumos, «*înseamnă o vocație pentru faptă* și anume nu pentru acțiuni oarecare, ci pentru acțiuni hotărîtoare pentru existența și viitorul comunității».

Critica și tineretul Nu sînt foarte convins că vechea opinie a lui Ovidiu («Dorul de-a fi lăudat / face talentul fertil», Tristele) mai funcționează pentru «tinerimea artistică» actuală. (Mulți tineri au mai multă încredere în auto-apreciere, în tentativa de autodefinire lucidă; indiferent de direcția artistică practicată, ei înțeleg sensul cunoscutei afirmații a lui Valéry: «Clasicul este acela care poartă în sine un critic». Frecvența textelor auto-explicative este, în această privință, un simptom.) Dar nici ironismul — oricît de impecabil și memorabil formulat — ca de exemplu: «Era un tînăr plin de talent: înzestrat cu toate defectele oamenilor mari» (Rivarol), sau «Tinerețea este o perioadă minunată a vieții. Ea ne slujește să acumulăm greșelile numite ulterior experiență» (Shaw) — nu pare a fi o cheie prea potrivită.

După cum nici «execuțiile» de tipul Oscar Wilde — «Domnul (aici putem trece destule nume, n. M.D.) s-a jertfit pe sine însuși pe altarul culorii locale» — nu sînt foarte utile.

Rămîne să urmăm sfaturile bine cumpănite ale lui G. Călinescu: dacă e adevărat că «Tinerii au în general o invenție mai spontană, bătrînii se fixează și se repetă, creionul lor devine un sigiliu» și dacă, într-adevăr, «Condiția de a izbuti într-o artă e a avea un suflet mereu tînăr și de a te corecta singur cu o încredere nestrămutată», atunci «A descoperi într-un tînăr personalitatea incipientă e fapta critică cea mai pozitivă». Călinescu scrie: «Nu exaltați, fără temei, un începător, dar mai ales nu-l ridiculizați. Un adevărat critic al tinerilor e acela care are candoarea lor. Și pe urmă, în general, fără un pic de ingenuitate viața intelectuală este tristă».

Și în nici un caz să nu uităm că «Toată arta, prin chiar esența ei, este tînără».

spectacularul, simptom al vizualității contemporane

magda cârneci

E o constatare la îndemînă de făcut, că în ultimele decenii — și mai ales cu cît ne apropiem de actualitate — artele vizuale tind să manifeste un din ce în ce mai accentuat caracter spectacular. Dacă la începuturile modernității — pentru că avem deja o istorie și o post-istorie a modernității — el se arăta, incipient, mai ales în non-conformismul vestimentației și comportamentului artistic, pentru a atinge un anume teribilism în manifestele și modalitățile de propagandă ale curentelor avangardiste, spectacularul tinde să devină astăzi, dacă nu a și devenit de pe acum, o caracteristică funciară a celor mai noi și mai experimentale forme de manifestare ale vizualului.

E adevărat, artele vizuale au stat dintotdeauna la îndemîna și în slujba spectacolului. Dar dacă înainte ele serveau solemnității și strălucirii ceremoniilor religioase sau laice, iată-le astăzi servindu-și propria lor condiție și dilemă. De la serbările renascentiste și decorul teatral tradițional, pînă la noile land-art, eat-art, happening, artă ambientală, artă corporală, musique et danse, instalații video și așa mai departe, ale actualității, există o evoluție, probabil ineluctabilă în străfunduri, oricum surprinzătoare și paradoxală în aparențe, a gradului de spectacular «pur» («în sine și pentru sine») al vizualității artistice. Dintr-o inițială condiție auxiliară, încorporată spectacolului (pe care într-o anumită măsură o mai păstrează și azi în contactul cu teatrul), artele vizuale par să se îndrepte rapid către o condiție spectaculară inerentă, de necesitate — am putea spune o *condiție de necesitate* —; și nu ne referim aici la spectacolul monden al mecanismelor comerțului și pieței de artă, cu vernisajele și publicitatea lor spectaculoasă, fapt grăitor în sine pentru condițiile de afirmare, recunoaștere și tezaurizare a ceea ce s-ar numi opera de artă contemporană — ci ne referim la un anume spectacular intrinsec, devenit funciar, cultivat, al operei plastice, care tinde, în unele tipuri de manifestare artistică, să copleșească și să subordoneze, dacă nu să înlăture, alte valențe ale acesteia.

Desigur, observația nu pare să se potrivească de altfel numai artelor vizuale, semne «spectaculoase» similare au putut fi descoperite în oralitatea agresivă și activistă a poeziei citite pe stadioane, în forme mai noi de operă și teatru instrumental din muzică, și mai ales în teatrul propriu-zis, cu evoluția lui explozivă de la drama psihologică la spectacolul polisenzorial, dansat-cîntat-mimat-strigat pe cît vorbit și interpretat, din actualele puneri în scenă în vogă.

Spectacularul, noul tip de spectacular, pentru că nu există numai grade dar și o tipologie a spectacularului, nu atinge numai genurile artelor tradiționale, el a putut fi regăsit, sub alte chipuri și măști, în velocitatea și fantezismul gratuit al mecanismelor modei, în montările grandioase și copleșitoare ale spectacolelor de muzică cu milioane de spectatori, în principiile practicării reclamei și designului publicitar, în tehnica mijloacelor de comunicare în masă, în strategia propagandei sociale și politice, sau în ideologia «loisir-ului», a divertismentului și consumului, care impregnează atît de inconfundabil o civilizație ea însăși spectaculară.

Putem considera, în aceste condiții numai sumar trasate, spectacularul drept un simptom, printre altele poate, dar nu cel din urmă, al unei stări de fapt și de spirit care ne privește și ne oglindește probabil îndeaproape. Chiar noțiunea de «spectacular», ca ceea ce e propriu a constitui un spectacol, ceea ce e prodigios și specific, «entitate» a spectacolului și teatralului, e o achiziție relativ recentă a traficului verbal monden. Ca orice simptom, spectacularul nu e o cauză, după cum nu e o soluție sau un panaceu universal — e un efect, un semn, o oglindire parțială dar revelatorie pentru o stare mai vastă ce nu poate fi în întregime definită și stăpînită, dar poate fi bănuită și aproximată.

Ce ne-ar putea spune artele vizuale în legătură cu acest «loc geometric» în care tind să conflueze cele mai diferite limbaje artistice sau sociale, dilatîndu-l enorm și modificîndu-l, dar care la rîndul lor împrumută enorm și se lasă modificate de atribute specifice acestuia?

Ce ar putea defini sumar spectacularitatea? În primul rînd, a utiliza simultan mai multe sisteme de comunicare și de semnalizare, a mixa concomitent mai multe tipuri diferite de limbaje — ceea ce s-ar numi *intermedialitatea*. În al doilea rînd, și decurgînd din primul, a acționa direct, prin mecanisme psihologice nemediate, asupra mai multor canale senzoriale simultan excitate — ceea ce s-a numit *polisenzorialitatea*. Apoi, a urmări priza directă, efectul imediat, acțiunea consumată «aici» și «acum» — ceea ce s-ar putea numi un *activism al nemijlocirii*

Și în cele din urmă, a declanșa instantaneu o stare și a consuma aproape instantaneu un sens, a provoca o «prezență» elementară, deci obscură pe cît de profundă, și a o anihila — ceea ce s-a numit *ideologia catharsisului*.

Întorcîndu-ne la artele vizuale, care ar fi atributele spectacularității acestora? Ne vom referi numai la cîteva caracteristici comune unor curente amintite mai sus — happening, asamblaj, land-art, musique et danse, body-

https://biblioteca-digitala.ro

art, instalații, video, etc — deși acele caracteristici se regăsesc implicit, discret, sub o formă obscur nostalgică, și în curentele, mai « pasive », mai « hieratice » ale plasticii contemporane. Ce susțin explicit sau mărturisesc în mod subînțeles poeticile unor asemenea curente « spectaculare »?
În primul rînd că opera de artă (vom înțelege prin operă, pentru ușurarea comunicării, tot ce ține de imagine, act, manifestare vizuală), opera de artă iese din cadrul ei tradițional, geometric și fix — *iese în spațiu* — depășindu-și limitele convenite de o întreagă evoluție, pentru ceea ce s-a numit « un contact direct și nemijlocit » cu realitatea fenomenală. De la colajul cubist la picto-sculpturi, sculptură cinetică, gestualism, artă brută, artă săracă, asamblări de obiecte diverse, acțiuni fizice în săli de expoziții și pînă la împachetări ale coastelor marine, auto-mutilări ori modificări ale scoarței pămîntului — opera de artă, imaginea, tinde să-și incorporeze, cu un fel de frenezie acaparatoare, de horror vacui, tinde să umple și să modeleze, cu o viteză mereu sporită și la o scară din ce în ce mai mare, *spațiul fizic* și zonele fizice cele mai diverse și mai neașteptate ale realității materiale.
Opera de artă tinde să-și depășească vizibil *limitele materiale și tehnice* tradiționale. Ea se servește de cele mai insolite materiale, naturale sau artificiale, elementare sau prelucrate industrial, după cum se servește, cu un fel de indiferență democratică, de cele mai diverse limbaje și tehnici artistice sau non-artistice, industriale sau publicitare.
Apoi, opera de artă renunță la dominanta ei statică, pînă nu demult funciară, pentru o din ce în ce mai subliniată manifestare dinamică. De la impresioniști începînd, trecînd prin căutările avangardei și pînă la acțiuni sau opere executate cu ocazia vernisajului sau nici atunci, ceea ce guvernează și obsedează actul artistic este *temporalitatea*, ieșirea în timp. Aici intră ideologia artei ca procesualitate, pentru care gestul, acțiunea, procesul, facerea artistică devin mai importante decît rezultatul, opera finală. Tot aici intră conceptele atît de uzitate de « comportament dinamic », « operă deschisă », « operativitate », « explorare directă », etc. concepte racordabile toate *ideologiei experimentului*, formă-principiu a unei estetici a « schimbării », a metamorfozei continue, a evoluției nelimitate, a veșnicei inconstanțe, a fluidității și relativității — ajungînd într-o extremă a ei la poetica « perisabilității », a operei de artă « aici » și « acum », instantanee, consumabilă, momentană.
Din ieșirea în spațiu și în temporalitate, rezultă pe de o parte, că opera de artă tinde să utilizeze tot ce poate fi modificat, transformat, folosit — realitate fizică, existență, limbaje, tehnici, tradiție culturală, etc. — totul pare că poate deveni apt pentru artă, materie primă pentru actul artistic: lumea pare că devine scena de spectacol a artei, după cum arta pare că nu mai are limite, tinzînd într-un anume fel, elementar, către o anume *totalitate*. Iar pe de altă parte, prin ieșirea în temporalitate, opera de artă tinde să se reducă la o acțiune ce se construiește pe măsură ce se desfășoară, circumstanțial și nonproiectual, implicînd mediul și publicul pe cît mai multe căi posibile, integrîndu-l și adjudecîndu-i un rol spontan în desfășurarea ei — tinde să se transtransforme într-un *spectacol activ*. În același timp în care artistul tinde să devină, din creator absolut, doar un inițiator, un mediator, un programator al operei, un fel de regizor al actului artistic care evoluează autonom și determinat numai de mediu și spectatori: ceea ce ar echivala cu un fel elementar, de *creație colectivă*, ce aspiră, prin « aici » și « acum » către un anume fel, elementar, de *integralitate*.
Am putea enumera cele cîteva tendințe comune ale unor asemenea curente vizuale axate pe spectacular, după cum le-am putut deduce din manifestări și din textele explicative; astfel:
1. a pune în paranteze ordinea fixată a artei.
2. a lucra cu limitele, de orice fel, ale operei de artă.
3. a ieși în spațialitatea și temporalitatea fizică: a opera direct asupra realului fenomenal.
4. a asambla cele mai diverse materiale, tehnici, limbaje: polisenzorialitatea, intermedialitatea.
5. a descoperi și propune relații și legături inedite între elementele realului fizic și mentalului: ideologia experimentului.
6. a ajunge la o priză directă și imediată de conștiință asupra spectatorului, a provoca creativitatea acestuia — ideologia spectacolului colectiv.
7. a depăși funcția pur estetică a artei pentru alte funcții noi, între care funcția spectaculară deține un rol preponderent.
Evident, opera de artă nu-și mai este suficientă sieși. Tautologia conținută în principiul autonomiei sale disciplinare — axiomă a modernității — conform căruia nu se poate spune decît că « arta egal artă », odată consumată pînă în consecințele ei ultime, obligă arta, după o întoarcere autistă asupra sa însăși, să iasă în afară, să tatoneze în toate direcțiile o cale de ieșire din propria închidere. Odată consfințită ruptura cu trecutul istoric și cultural, odată acceptat refuzul unui sistem de valori imuabil și transcendent propriei sale imanențe, arta nu mai are pe « nimeni » înaintea sa. Dacă avangarda primei jumătăți de secol era încă o lansare continuă de proiecte culturale (Argan), de modéle ipotetice pentru viitor, curentele mai noi, în mod simptomatic, nu mai publică manifeste, nu mai au programe de acțiune, nici nu mai dau declarații de intenție. Ipotezele de lucru, starea prospectivă a avangardei sînt înlocuite azi de o stare retrospectivă: artistul cel mai experimentalist al actualității nu face cel mai adesea decît să repete și să materializeze elementar, ad litteram, adeseori grosolan, acele ipoteze și proiecte de lucru — nu poate face decît să permuteze în toate chipurile posibile un balast de forme și imagini, acumulate din cultura trecutului și din civilizația momentului, în care nu se mai poate recunoaște, sau nu se poate încă descoperi, un model coerent, un sistem constant de valori.
Nici în tendințele curentelor vizuale enumerate sumar mai sus nu am putea descoperi intenții axiologice limpezi, ci în esență diverse forme ale verbului « A face », diverse modalități ale operativității pure. Revenind asupra lor ne putem întreba:
« A pune în paranteze ordinea tradițională a artei » are în vedere o altă ordine, spirituală și formală, a acesteia, o ordine nou inventată sau o ordine veche dar regăsită — sau e numai exorcizarea unui haos conștient, revolta unei libertăți nemăsurate împotriva propriei ei nemăsuri, pură descărcare cathartică a unei absențe?
« A lucra cu limitele de orice fel, ale artei » înseamnă a le depăși deliberat, în virtutea recunoașterii, respectării și lărgirii lor permanente — sau înseamnă a le încălca în virtutea purei lor inexistențe, tot așa cum o cetate poate crește concentric în jurul incintei sale rotunde, pe cînd o cetate dărîmată, deși dez-mărginită, nu mai poate crește deloc? Cu alte cuvinte a lucra cu limitele reprezintă o funcție de investigație și cucerire, sau o pură operație iterativă de a palpa neantul?
« A ieși în spațialul și în temporalitatea fizică » a operei de artă reprezintă o reală îmbogățire a posibilităților sale expresive și simbolice — sau e numai o materializare brutală, literală, a unor virtuți inefabile și a unor puteri spirituale, dintotdeauna prezente și întotdeauna subtil active, în orice operă de artă autentică?
« A acționa, a opera direct asupra realului fenomenal », ideologia acțiunii, a operativității, constituie o cale reală de inițiere și aprofundare în natura realității — sau o numai o cale de a produce « urme », fenomene, obiecte, rezultate palpabile într-un domeniu în care sensul, spiritul actului nu poate fi grosolan demonstrat? A da formă cu orice preț, a transforma totul în material pentru artă, a preschimba totul în imagine, e o demonstrație a identității profunde a concretului cu inteligibilul — sau e numai o cale de a limita la imagine, ceea ce din opera de artă, nu poate fi făcut nicicum imagine?
« A asambla cele mai diverse materiale, tehnici, limbaje » reprezintă tentative ale unei totalizări de natură calitativă sau cantitativă a unei totalități sintetice sau acumulative? E posibilă integralitatea prin operă în lipsa unui model interior al integralității? Poate fi integralitatea materializată palpabil?
« A descoperi și propune relații și legături inedite între elementele realului », ideologia experimentului, poate ține — în lipsa unor principii ordonatoare profunde, a unui model interior structurant, a unui sentiment al valorii — poate ține de cauzalitatea profundă și necesară a lucrurilor — sau de contingența lor aleatorie și ilimitată?
« A ajunge la o priză directă și imediată de conștiință asupra publicului » se întemeiază pe nevoia de a pune sensibilitatea acestuia într-o stare complexă de percepere și implicare, capabilă să-l facă apt, deschis unor noi subtilități și unor eterne abstracții, — sau e numai o biciuire multiplă a unei sensibilități uzate, consumate, opacizate? Polisenzorialitatea, intermedialitatea, reprezintă oare o deschidere pentru noi afinități spirituale sau doar o revenire prin trupesc, prin biologic, la noțiuni și abstracții elementare — sînt sublimare sau exorcizare, țin de spiritual sau de magie?
Și în sfîrșit, în absența unui proiect sau model cultural subiacent, a unui fundal de valori pentru care opera să devină transparentă, poate fi artistul un « maestru de ceremonii » sau un bricoleur care încearcă orb toate permutațiile posibile în cîmpul atît de supra-încărcat și supra-licitat al vizualului? Poate fi spectatorul un purtător activ și conștient de creativitate — sau manevrează și el o falsă creativitate, asemenea formelor și ideilor primite, acumulate cantitativ în subconștientul său deasemenea manevrat?
Și atunci spectacularitatea atîtor curente experimentaliste de astăzi, din plastică și din alte domenii, reprezintă o alegere deliberată, dorită, o împlinire asumată, sau reprezintă o condiție de necesitate, o stare inevitabilă la care arta a ajuns și ajunge inevitabil, dacă, așa cum ar spune Artaud, spectacularul este ultimul mijloc de ansamblu care ne rămîne pentru a atinge și a zgudui conștiința?

https://biblioteca-digitala.ro

in memoriam: ion frunzetti

dan grigorescu

Ion Frunzetti mi-a fost unul dintre profesorii cei mai dragi ai studenției mele, în urmă cu trei decenii. L-am văzut întîia oară într-un amfiteatru al Facultății de Filologie în care se săvîrșea vrăjitul ritual al cursurilor lui Tudor Vianu. Tînărul asistent de atunci era unul dintre cei care, după sistemul profesorului, completa cele două ore de curs cu o oră de interpretare de text. Scînteietoarele lui comentarii, profunde, urmărind remodelările necontenite ale sensurilor, erau întregite cu traduceri din lirica trubadurilor, din dolce-stil-nuoviști, din Petrarca sau din Góngora. Nu știu cîți profesori ai acelor ani și-or fi încheiat lecțiile în aplauzele studenților, ridicați în picioare, sub privirile numai pe jumătate îngăduitoare ale lui Tudor Vianu, a cărui rigoare didactică se vedea astfel contrariată.

A cultivat un statornic respect, o mare iubire față de profesorul Vianu (« și versul meu, ca un bondar, ciocnește-n ritm tavanul/și-o ia năuc, spre cimitir, peste balcon / în rama lui a tresărit, pe masa mea, Tudor Vianu »), avea să scrie el în durerosul volum din 1983. Și am înțeles abia foarte tîrziu că, în structura lui spirituală, sub mereu derutantele lui neliniști, se ascundeau deopotrivă un simț al tragicului și un echilibru care îl apropia nebănuit de mult de profesorul său. Mi-a fost dat să fiu unul dintre cei care i-au cunoscut momentele (mai dese decît s-ar crede) de tristețe, cînd se descoperea — aș spune, cu o vorbă celebră a lui Blaga — bolnav de prea mult cuget.

Mi-a fost profesor de-a lungul anilor. Nu numai în augustele amfiteatre ale Universității, ci și mai tîrziu, cînd întîlnirile noastre au devenit mai dese și cînd îmi judeca paginile pe care le scrisesem în diverse împrejurări cu o caldă generozitate disimulată cu un fel de pudoare sub ironiile lui tăioase. Cîți dascăli și-au dovedit vocația de ocrotitori ai începuturilor elevilor lui, așa cum a făcut Ion Frunzetti, cînd m-a îndemnat să semnăm împreună o traducere din Shakespeare? Cine ar fi avut încredere în debutantul de 24 de ani, dacă nu ar fi fost garanția lui, al cărui nume era de mult un reper în cultura românească?

A fost unul din marii artiști ai cuvîntului inteligent, ai calamburului scînteietor; dar cred că greșesc cei care îl țin minte mai ales ca pe un risipitor al vorbelor paradoxale. Debutul lui — înainte de a fi împlinit 20 de ani — nu a fost acela al unui copil teribil; într-o vreme cînd generațiile de intelectuali români se impuneau, la cîțiva ani după ieșirea din adolescență, printr-o maturitate gravă și responsabilă, Ion Frunzetti a fost unul dintre cei mai originali și profunzi tineri ai culturii noastre.

Poate că a scris mai puțin decît am fi avut dreptul să așteptăm de la el; dar tot ce a scris a însemnat ample perspective spre orizontul marii culturi românești și universale. Istoria artei și istoria literaturii au beneficiat în egală măsură de contribuția lui. A crezut în puterea ideilor și a căldurii sufletești de a clădi o nouă umanitate și s-a dăruit, cu generoasă exigență, acestui crez.

Pilduitoare modestie, de o copleșitoare sinceritate a profesorului care a putut, în anii din urmă ai acestei necontenite și depline tinereți, să scrie:

Tot ce spun unii că știu eu
și c-ar ști de la mine
E numai ce-au mai știut,
înaintea mea, alții.
Și că-s mai prejos de înalții
Soracți ai zăpezii de culmi,
o știu eu prea bine.

Noi știm prea bine cîte am învățat de la Ion Frunzetti și cîtă înaltă omenie vom mai învăța din cărțile lui, cîte au fost tipărite și cîte mai așteaptă încă lumina tiparului.

vasile drăguț

Nu vom putea regreta îndeajuns plecarea dintre noi a celui care a fost omul Ion Frunzetti. Prezența lui unică prin dinamism și învolburarea de inteligență, intervențiile prompte odată cu care fiorul culturii străbătea chiar și cele mai banale întîlniri de lucru ale U.A.P., puterea lui imediată de a revela frumusețea unui adevăr sau tristețea unui urît, zîmbetul jucăuș ca și jerbele de sprintene maliții sub a căror strălucire își ascundea, cu discreție, chipul de om funciarmente generos și dornic de comunicare — toate acestea ca și atîtea altele care țineau de proteica sa personalitate aparțin acum trecutului și, implacabil, se vor lăsa învăluite de uitare, chiar și în memoria celor care l-au cunoscut îndeaproape.

Cîteva descrieri, cîteva evocări, mai mult sau mai puțin exacte, mai mult sau mai puțin sincere vor încerca zadarnic să păstreze ceva din ființa celui ce a fost.

Rămîn însă, din fericire, mărturiile pe care el însuși le-a lăsat.

S-a spus, se mai spune încă — cîteodată cu necontrafăcut regret — că Ion Frunzetti a scris puțin. Este inexact. Dacă cineva se va strădui — și această strădanie este reclamată nu doar de un elementar respect pentru memoria unui excepțional om de cultură, ci și de cuviință față de zestrea noastră spirituală pe care el a îmbogățit-o — să adune sutele de articole, de studii și prefețe risipite, poate prea darnic, în nenumărate publicații, s-ar putea vedea confruntat cu o imensă cantitate de contribuții de estetică, de istoria artei și literaturii, ca să nu mai vorbim despre paginile de literatură ivite de sub ascuțimea penei sale.

Dar nu este vorba numai despre cantitate. Eliminînd materialele conjuncturale care, prin forța împrejurărilor istorice, au putut fi publicate într-o atît de lungă activitate, de-o jumătate de secol, autorul unei ediții a scrierilor lui Ion Frunzetti va avea satisfacția să constate că din însumarea acestora rezultă o istorie vie, o istorie trăită a fenomenului artistic din țara noastră, fenomen la a cărui creștere a luat parte și pe care l-a stimulat în nenumărate ocazii. O întreagă galerie de medalioane critice, memorabile prin precizia caracterizării și complexitatea analitică, numeroase și admirabile incursiuni în istoria artei și culturii, cu incitante sugestii: privind interconexiunile dintre artiști, fenomene sau centre și zone culturale — un material de vaste proporții care odată adunat, clasat și sistematizat va pune la dispoziția tuturor celor iubitori de arta ideilor un model de polivalență și de subtilitate intelectuală. Este îndestulător să invocăm aici textele introductive la lucrările lui Leo Frobenius publicate în ultimii ani la editura Meridiane pentru a demonstra cît de larg și de nuanțat era orizontul de gîndire în interiorul căruia Ion Frunzetti prilejuia cele mai neașteptate, dar niciodată gratuite, aprecieri de teme și valori.

Nici un cercetător nu-și va putea îngădui să scrie despre arta modernă și contemporană românească fără să recurgă la studiile și articolele lui Ion Frunzetti. Contribuțiile lui pentru cunoașterea pictorilor bănățeni din secolele XVIII—XIX sau pentru realizarea tratatului de istoria artei (volumul consacrat secolului al XIX-lea) își vor păstra valoarea de referință, indiferent de trecerea timpului. E vorba aici nu numai despre acribia documentară, ci, în primul rînd chiar, despre forța de interpretare a materialului documentar, despre o rară știință de a descifra faptele culturale ale trecutului.

Nu cunosc textul cărții sale *Formă și semn* care printr-o tragică înlănțuire de coincidențe nu a văzut lumina tiparului în timpul vieții autorului său. Mă gîndesc, în legătură cu iminenta sa apariție, că este timpul să se demonstreze în întreaga ei complexitate importanța operei lui Ion Frunzetti pentru cultura românească. N-a făcut-o el — poate o irepresibilă exigență cu sine l-a împiedicat. Dar cei care prin el au descoperit valorile perene ale cugetului au datoria să nu întîrzie.

andrei pleșu

Întîlnirea cu profesorul Frunzetti *am așteptat-o*. În viața oricărui student, întîlnirea cu profesorul *așteptat* e un mister didactic, plin de cele mai grave consecințe. Căci nu orice profesor te formează; te formează doar cel pe care îl aștepți, către care ești deschis, cu întreaga disponibilitate a tinereții tale. Evident, poți avea și maeștri pe care nu i-ai anticipat. Așa a fost, pentru mine, Eugen Schileru. Nu știam aproape nimic despre el înainte de a-l fi auzit (și cred și azi că cei care nu l-au auzit nemijlocit nu știu nimic despre el). Schileru era un *personaj*, o apariție romantică, a cărei boare spirituală te atingea ca o experiență de viață, nu ca un gest pedagogic. Frunzetti însă avea nimbul clasicizant al instituției universitare. Îl văzusem într-un ciclu de emisiuni televizate (« Trei tablouri pe săptămînă ») și mi se păruse că avea toate datele — tradiționale — ale oficiului academic: era știutor, sobru și exact. Avea în același timp ascuțiș și amploare. Avea ținută — dar o avea cu naturalețe și, deși elaborat în expresie și foarte divers în informație, era clar, cît se poate de clar. Cu această imagine în minte, așteptam începutul cursului său ca pe ocazia optimală de a mă simți, în sfîrșit, *student;* iar cînd a apărut pe coridorul etajului trei al institutului, purtînd un costum închis, în care se mișca alert dar destins, cu o afabilitate ușor ironică, am avut sentimentul — ezitant pînă atunci — că mă aflu într-o ambianță unde se învață, într-adevăr, carte, o ambianță a demnității culturale, a discipolatului superior. În lumea de-atunci a facultății, Ion Frunzetti aducea sunetul altei lumi, pe care o aproximasem adesea din povestirile altora,

https://biblioteca-digitala.ro

pe care mi-o doream în chip secret-ca pe o irealizabilă utopie intelectuală. Pentru mine, așadar, Ion Frunzetti a avut o funcție « pontificală » dacă prin « pontifex » înțelegem atît cît ne îngăduie etimologiile: « făcător de punți », mediator între lumi disparate. Aceasta a fost « misiunea » esențială a profesorului Frunzetti — ca și a altor cîtorva din colegii săi de generație: a păstra, a transfera achizițiile unui anumit moment în substanța momentului următor, oricît de drastică ar fi ruptura dintre cele două momente. E o misiune al cărei străvechi patron e iscusitul și îndelung răbdătorul Noe. În alt limbaj, misiunea aceasta s-ar numi *action de présence*. Ea se referă la rostul acelora care, pentru a fi utili, nu trebuie să facă altceva decît să fie « de față », să existe. Pentru simpla lui prezență în lumea noastră, Ion Frunzetti ar fi binemeritat răsfățul respectului unanim. Nu l-a avut. Nu l-a putut avea, într-o viață în care — cum însuși a scris-o « urgențele au înăbușit de multe ori permanențele ». Dar puține spectacole sînt mai nobile, mai vii și mai triste decît spectacolul oferit de arca inteligenței sale, plutind salvator peste volbura de urgențe a unei vieți, care își va afla, într-un tîrziu, răscumpărarea.

theodor redlow

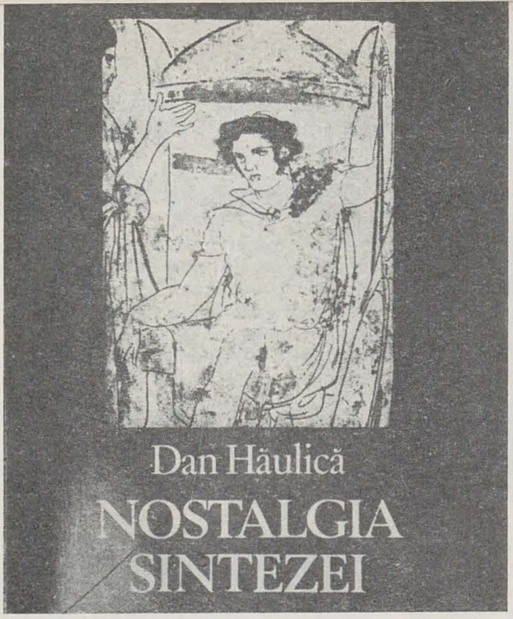
Ion Frunzetti a fost — și nu putea fi altfel, datorită irepresibilului său neastîmpăr interior și neodihnei unei rare inteligențe asociative, care acoperea cu iuțeala zborului spațiile cele mai vaste, dar și împlînta ideile în profunzimile cele mai calde, dureros vulnerabile ale lăuntrului sufletesc —, a fost în mod paradigmatic tînăr și, mai mult decît atît, turbulent prin pronunțările sale entuziaste sau mușcătoare, adesea contradictorii, dar legate subiacent într-o coerență a gîndirii și a simțirii, pe care o dădeau privirea sa, mereu ațintită spre înalt, și cugetul său, adunat în jurul acelei vertebralități erecte a spiritului, al acelei axis mundi trecătoare prin vertexul moral al insului treaz, conștient pînă la exasperare de sine și, deopotrivă, de lumea în care trăiește; cu alte cuvinte, răspunzător în toate privințele față de salvarea unei condiții umane adesea întristătoare prin micimile, tribulațiile și eșecurile ei. Această înaltă răspundere, dublată de o tinerească, tonică, exemplară nemulțumire de sine — l-a făcut să se risipească generos, uneori chiar și nepăsător față de propria persoană, dînd culturii românești din ultimii aproape cincizeci de ani (cît a durat viața sa spirituală concretizată în manifestări publice) o operă ce depășește cu mult prin amploare și importanță puzderia pronunțărilor sale critice, istorice, filosofice și poetice. Opera sa cea mai de seamă, pe care cei care l-au cunoscut îndeaproape au resimțit-o cu toată puterea ei tulburătoare de impact și de penetranță, a fost și este aceea de a fi însuflețit și mobilizat viața noastră spirituală, deranjînd comoditățile și depășind simplismele, promovînd înalte valori perene. Noi, cei mai tineri decît el, ca vîrstă biologică, nu ne-am fi putut forma ca intelectuali modelați de imperativele pertinenței și ale ordinei interioare, activi după puterile noastre în domeniul artelor, fără tulburătoarele sale incitări profesorale, deopotrivă docte și sprintene, elevate și cordiale. Așa l-am cunoscut pe profesorul meu Ion Frunzetti, în urmă cu exact cincisprezece ani, și l-am considerat de atunci în permanență profesor și, în unele momente (cînd multiplele sale ocupații și disponibilitățile sale destul de capricioase îi îngăduiau să se deschidă cald omului de aproape) — prieten.

Vă dați seama cît de mult m-a putut tulbura și îndemna la mari fapte de hărnicie studioasă împrejurarea că, prin 1971, într-o amiază primăvăratică, pe cînd peripatetizam în preajma arborilor Bulevardului Dacia, mi-a spus: « Uite așa umblam și eu cu Vianu . . . » Pe atunci deprindeam de la el cum pot fi stabilite și uzitate integrator fundamentele de morfologie, sintaxă, semantică a criticii de artă, de pe pozițiile configuratiste ale purei vizualități și, totodată, cu relevanță filosofică. « Critica de artă — ne spunea la curs profesorul — este suma judecăților de valoare avînd ca obiect opera de artă (intuită în prezență sau reprezentată) și drept criteriu un concept clar și distinct, raportabil la un sistem și integrabil într-o viziune globală a lumii și a vieții ». Învățam de la el să operăm cu distincții obligatorii cum sînt cele dintre subiectul plastic și subiectul literar sau dintre lumea văzută, lumea imaginată și lumea interioară; învățam să parcurgem și să pătrundem vizual, afectiv și intelectiv o operă de artă, pentru a-i restitui tempoul și ritmul care dau cheia desfacerii structurilor plastice în procese ale duratei trăite. Înțelegeam că problema sa (ca om și nu numai ca profesor la disciplina « Istoria și metodele criticii de artă » era, dincolo de stabilirea criteriilor indispensabile profesionalității în acest domeniu, păstrarea personalității umane integrale într-o lume zdruncinată, cu valorile răvășite și instabile, și că speranța consta pentru el — mare neliniștit, în permanenta defensivă în fața primejdiilor marasmului și ale abisalului — în perpetuarea ideii de consubstanțialitate între om și cosmos. Or, o asemenea idee nu poate fi gîndită și trăită decît vertical. Sprinten, de o uluitoare mobilitate a spiritului, ca și a locuțiunii, a gesticii, a întregului său comportament, Ion Frunzetti se cheltuia tinerește în multiple direcții de preocupare, păstrînd însă, ca pe un invariant al personalității sale, cultul secret al naturalității. Firea molcomă și duioasă a moldoveanului se trăda pe neștiute din tot acest neastîmpăr comportamental și poate că frecventele sale manifestări de nemulțumire și intoleranță (tăioase, dar predispuse la reconsiderări iertătoare) veneau tocmai din regretul de a nu putea trăi simplu și de a fi nevoit să reacționeze cu eficientă virulență în fața zbaterilor sterile și a valorilor contrafăcute de care se lovea la tot pasul.

Îndrăznesc să spun că lui Ion Frunzetti îi era de multe ori, sufletește vorbind, frig. Fie ca rodirea operei sale în conștiința generațiilor care l-au avut aproape, ca dascăl și ca prieten, să-i restituie, peste vremelnicie, acea căldură a omenescului pe

care el a știut s-o dăruiască celor vrednici sau mai puțin vrednici, cu o neoprită, sclipitoare risipire de sine. Spunea cineva că generațiile mai tinere sînt datoare să lucreze pentru a umple golurile lăsate în cultura noastră de dispariția unor personalități de talia lui Ion Frunzetti. Nu cred că este posibil: asemenea oameni nu pot fi înlocuiți.

https://biblioteca-digitala.ro

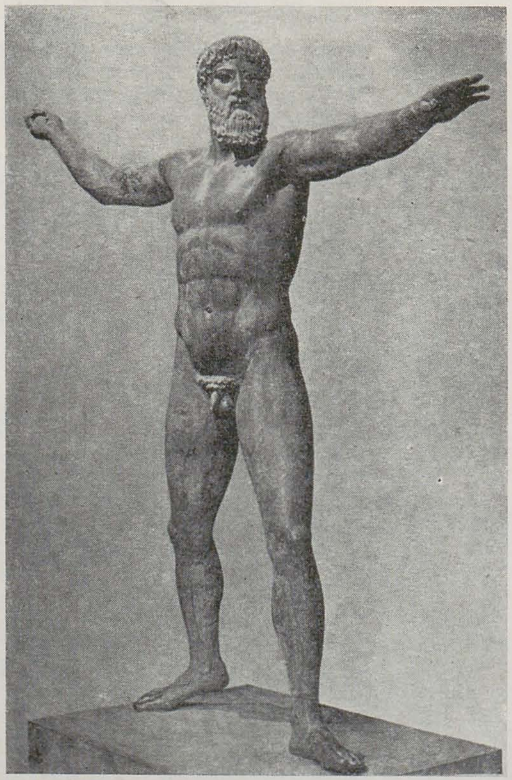


cărți/idei

o respirație vastă

theodor redlow

Citindu-l pe Dan Hăulică, e ca și cum l-ai auzi rostindu-se, într-un mereu reluat joc al directității și al ocolurilor insidios învăluitoare, cu salturi greu previzibile între diferite epoci și zone ale culturii, dar neîncetat ațintind, într-o calmă neodihnă — ritmată ea însăși, ca și textul, de visătoare tatonări și de bucuroase expansiuni simpatetice —, un ideal de plenitudine a conștiinței, în consens larg cu respirația tuturor celor ce ființează, cu *vastitatea lumii*. Este idealul perpetuu prezent al grecității clasice, pus sub semnul unei consimțiri raționale la ordinea lumii, al unui efort de aprehensiune totală a lumii. Înaintarea aceasta a cugetului, bogat în amintiri și hrănit de o luxuriantă zestre de trăiri hiperestezice, țintește însă nu către un opus închis și atotcuprinzător, ci către o zare de înțelesuri multiplu, inextricabil corelate, care ar fi *sinteza culturală vie*, neîncetat replămădită și nu oprită într-un corp de formulări docte, irecuzabil argumentate, dar



lipsite de puls. Este o înaintare liberă, în pas dansant, sub semnul *grației* din clipele faste, cu zăboviri în răsfățul feluritelor grădini ale deliciilor — și care lasă totuși presimțită, în cîte un acord final de perioadă a discursului, promisiunea acelei plenitudini de pătrundere-cuprindere intuitivă, care ar fi sinteza. În aceste acorduri de tonică sau dominantă se impune, cu semnificativă recurență, cuvîntul *lume*. Iată cum scrie Hăulică despre fragmentele de marmură ale Parthenonului: « Rîurirea heracliteană a draperiilor se umflă pentru o clipă în turbionul blînd al genunchilor, în rotundurile fertile ale sînilor, — nuclee cosmic misterioase în care se odihnește curgerea lumii (. . .) abandonul aparent e, de fapt, deschidere vie spre vastitatea universului. Se rostește în aceste sculpturi un fel de a ființa care e definit, comportînd individualitatea, calitativul individualității, fără, însă, a opri infinitul de răsfrîngeri al lumii. » În ceremonialul unei asemenea calme rostiri, finalul de frază cade ca un gong cu vaste reverberații.

Scriind despre *Nostalgia sintezei*, o fac, cu bună știință, admirativ, căci cred dintotdeauna în eficiența unui astfel de activism cultural — la suprafață nesistematic, dar în adînc adunat de acea coerență de trăire intelectivă, care — singură, ea și numai ea — poate garanta fidelitatea cu tine însuți, în neoprita înaintare nu numai *printre* faptele de cultură, dar și *prin* miezul lor de sens, străbătîndu-l și, astfel, aducîndu-l mai aproape de receptivitatea celor dispuși să înțeleagă și să se bucure, fără a-l dezveli însă întrutotul.

Dan Hăulică dă tîrcoale temelor sale, le învăluie cu rafinate seducții, le copleșește cu întrebări în cascadă, bizuindu-se mai mult pe experiența directă a văzului și a tuturor celorlalte canale senzoriale, corelate într-o inteligentă sinestezie, decît pe auxiliul referințelor livrești. Acestea din urmă sînt totuși prezente, dar nu cu savantă — în fond, plicticoasă — ostentație, ci mai degrabă ca într-un joc relaxat al amintirilor și al corelațiilor dintre faptele culturale, fie ele și disparate. În acest fel referirile livrești nu încarcă, ci subîntind textul ; ele împung ici și colo, venite din afundul memoriei, pînza vălurită a scriiturii. De multe ori ai impresia că eseistul mai mult dibuie decît se apropie ferm de o țintă. Este aceasta și o pudoare, o sfială a demersului teoretic: să nu atingi de-a dreptul carnea vulnerabilă a înțelesurilor ultime, ci doar în treacăt. De fapt, așa cred că trebuie să privim la *celălalt* (operă de artă sau semen al nostru): cu o privire nu avid întrebătoare, ci caldă, tolerantă, ocrotitoare, astfel încît *el* sau *ea* să se deschidă netemător înțelegerii și bucuriei, livrîndu-se fără a-și da, pentru aceasta, duhul.

O calitate indiscutabilă a vorbirii și a scrisului este, la Hăulică, adecvarea între *ce* și *cum*: înțelesurile și formulările își *convin* unele altora în asemenea măsură încît discursul, oricît de fumegos metaforic, oricît de întortocheat în multiplele lui rotocoale și salturi asociative, este întotdeauna *eficient*. De o eficiență, însă, nu școlărește pragmatică, ci *poetică*. Astfel se cer înțelese și primite numeroasele formulări memorabile din cuprinsul cărții: ca niște încercuiri cu linie permeabilă, promițînd — pentru autor și cititor deopotrivă — accesul la acea vastitate de atotconsimțire ce pare că se depărtează mereu, ca un miraj, la orizontul oricărei înaintări.

Voi cita o suită de asemenea formulări sezisante, acut stimulative și, de ce nu, asimilabile în zestrea de referințe a oricărui studios al domeniului nostru: « Ellada țintește un prezent fără origine, intens și pur, ca un concept. » « Roma e barocă în felul în care elementele înseși pot fi baroce, vreau să spun neștiutoare de constrîngeri și limite. »
« (. . .) abstracția măsurii devine matematică a destinului tocmai pentru că nu disprețuiește încolăcirile vitalului. »

(despre Ipousteguy) « Anatomismul aliază observația spontană, acuitatea lancinantă, cu scrupulul de acuratețe rece al industriei hipermecanizate ». « Nicăieri, ca în arta chineză, nu s-a făcut apologia vidului, — un vid care nu este cu totul inanimat, pentru că se echilibrează așa de strîns cu plinătatea lumii, încît se încheagă un univers unde omul nu rămîne niciodată orfan. »

(despre Horia Damian) « Scaune goale, severe în solitudinea lor, pentru zei încă nenumiți, scenografie fabuloasă pentru cortegii absente, porți în care aurul cîntă,— cu o plăcere modernă a iluzoriului și în același timp grav, cu o voce dintotdeauna — absolutul ».

(despre « Victoria » lui Constantin Popovici) « . . .

fulger planat și aspră masă cruntă în jubilație, învoaltă și precisă totuși în mișcare, amplu crescîndu-și avîntul (. . .) »

(despre Silvia Radu) « . . . dialog transparent și bonom, joc surîzător cu amintirile orizontului hellenic, plăcerea proaspătă a improvizației, a ezitării fluide, planuri șăgalnic părelnice, oarecum blînd nedumerite de a exista. »

Transcriind asemenea mostre de caracterizare lapidară, seducătoare în unicitatea inspirată a formulării lor, mă gîndesc la felul în care apar ele, ici și colo, luminînd textura, după ce au fost pregătite de tatonant laborioase aproximări, într-o înaintare care e deopotrivă aceea a autorului și a cititorului său. Ai impresia că Hăulică nu știe dinainte unde vrea să ajungă; el nu și-a epuizat în prealabil tema în documentări, verificări și pregătiri de argumentație, ci și-o apropie împreună cu noi, bucuros (și bucuroși) de surpriza intuițiilor fulgurante și a

https://biblioteca-digitala.ro

revelațiilor ce pot să taie respirația. Pentru aceasta a fost însă nevoie de o pregătire îndelungată, de o răbdătoare familiarizare cu obiectul de *investigat-îndrăgit-înțeles*, proces lent, cu timide așteptări dar și cu unele salturi îndrăznețe, de-a lungul căruia mai important decît toate e să știi a vedea ascultînd — să asculți deopotrivă chemările obiectului-operă, ca prezență cvasi-subiectivă, și vocile propriei subiectivități.

Nu este o subiectivitate inocentă, aptă doar de mirări genuine, ci una încărcată de cultură, bogată în stratificări memoriale. Aceste stratificări, însă, nu se constituie într-un repertoriu rigid compartimentat, căci vocile lăuntrice, cvasi-autonome, se cheamă și își răspund una alteia, fără a se supune vreunei obosite sistematici. Așa se face că Hăulică nu contenește să se bucure de fulguranța asociațiilor repezi, de impetuozitatea aflărilor limpezi, avînd în același timp darul de a împărtăși această elevată capacitate de îmbucurare în fața edificărilor și mărturisirilor omului.

Necomplezent față de scientizantele speculații tipologice, el știe să depășească obișnuitele și comodele dihotomii sau disjuncții, căutînd vitalul irepresibil și neliniștile abisale în adîncul clasicelor rotunzimi, îngemănînd Mediterana și Septentrionul, presimțind insolitul surrealist în plenitudinea laborioasă a lui Ingres sau bănuind cum se poate încrede hieraticul în bogăția particularului și a pitorescului. Adesea legănat de valurile unei uimiri visătoare, și evitînd tot ceea ce ar putea fi vulgară precipitare, Hăulică are însă și momentele sale de fervoare, cînd tempoul rostirii se întețește în formulări ce par transcrierea rapidă a unei fulgurante descoperiri. Exemplar, în acest sens, un mic text despre Turner: « Ca niște trape romantice, căscîndu-se amețitor sub teritorii de stabilitate clasică, astfel, în peisaje robuste, categoric mediteraniene, ritmurile lui Turner sfredelesc paradoxal un fel de cosmic perpetuă bulboană. La vizionarul brit, cerul e acela al rotirii exasperate, pulsează în el, fatidic, amenințarea unui Maelström care înghite fără greș. Acest hohot de angoasă, îl detectăm azi în bravura efuziunilor turneriene, el tresare imprevizibil, în tangajul dezinvolt pe care îl au marile sale mașinării componistice; subminînd, ca veleitară, aderența pictorului la un anume mediteranism răsfățat în bucurii calme ».

Cuvintele de care se folosește conotează, de multe ori, finețea și blîndețea. Nu lipsesc însă nici accentele acute, duritățile, cu atît mai expresive cu cît se detașează pe un fond de învăluitoare delicvescențe. Oricum, Hăulică opune în mod declarat duioșia — raționalității casante și, admirînd la artiști *imediatețea* și *directitatea*, el preferă de cele mai multe ori să dea textelor sale un fel de mediumnitate, care să le facă mai mult sugestiv fascinante decît explicite. Această beție contemplativă nu exclude însă examenul calm și metodic, ci și-l anexează, tocmai din dorința de a nu închide gîndurile în hotarele unor formulări rigide, pretins definitive. Itinerarul scrisului își poate permite astfel, după plac și în voia amintirilor, oricîte bucle meditative, oricîte alăturări și trimiteri insolite. Știind cît de plicticos poate să fie previzibilul, autorul se refuză lecturilor flasc lineare, robite prevențiunilor și așteptărilor plate: « nu *parti pris* conformist, nu blajin confort mental, nociv descoperirilor » — scrie el undeva, cu un aspru accent de militantism împotriva comodității conformiste; de fapt, împotriva lenei intelectuale și puținătății afective, care nu fac decît să extirpeze omului darul bucuriei sau, mai cutezător spus, instinctul fericirii. În felul acesta, fervoarea lui Hăulică este întotdeauna intransigentă.

« În veghea răbdătoare a nuanțelor, în care public și autori se întîlnesc, Hellada punea altceva decît un firav hedonism, de mortificatoare delicii subiective ». Aplicînd această judecată propriului scris al lui Hăulică, s-ar putea găsi în ea justificări pentru o bătătoare la ochi *prețiozitate* a formulărilor. Tind să dau termenului o accepție pozitivă — aceea de raritate a unor termeni și sintagme, puțin uzitate sau chiar forjate ad hoc, pentru a conferi expresiei, deopotrivă, precizie și putere de vrajă. Adesea, epitetele folosite contrazic comodele așteptări, reușind să reunească contrariile în asocieri scăpărătoare, care sînt, fiecare, mai mult și altceva decît suma termenilor corelați: « hieratică atrocitate », « voios coșmar », « încredere febrilă », « volubilă absoluitate normativă », « aplicație delirant rece » — conotații luminoase sau tulburi, ce țin de sfera inefabilului. Tot astfel, autorul se lasă furat de savorile unui metaforism insidios, pus sub semnul insolitului, scriind — bunăoară — despre linii care își clatină mîngîietor havuzul sau despre un cutremur înfășurat în calde clătinări de catifea...

Este de remarcat și predilecția pentru termeni eufonici și totodată deschizători de orizont pentru spirit, în formulări cum sînt « lentă alungire de

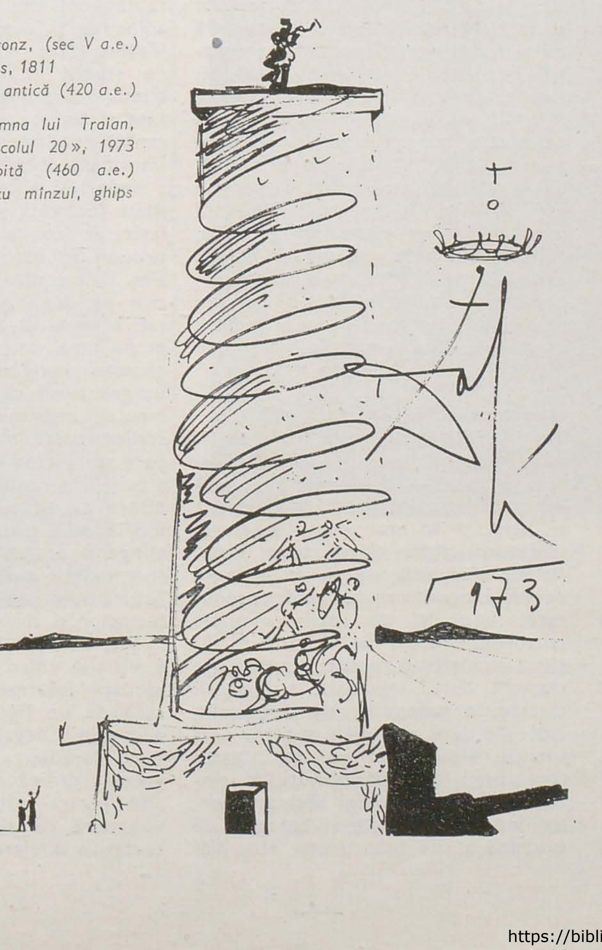
amurguri », « pletoasă rîurire de lumină », ca și recurența unor vocabule ce conotează luxurianța vitală nesupusă normelor plate — turgid, învolt, zburlit, hirsut etc—, ajungînd pînă la asocieri voios delirante: « tandrețe hirsută și somptuos frenetică », « zbenguieli rebel extatice », « cumplit și viu în cilindric zburlita lui definiție arhitectonică ». Recurente sînt, pe de altă parte, și cuvintele ce țin de sfera semantică a clasicității apollinice: rotunzime, plenitudine, vastitate, totalitate etc. Toate acestea dau textului o marcată prezență personalizată, impregnîndu-l de subiectivitatea caldă a autorului.

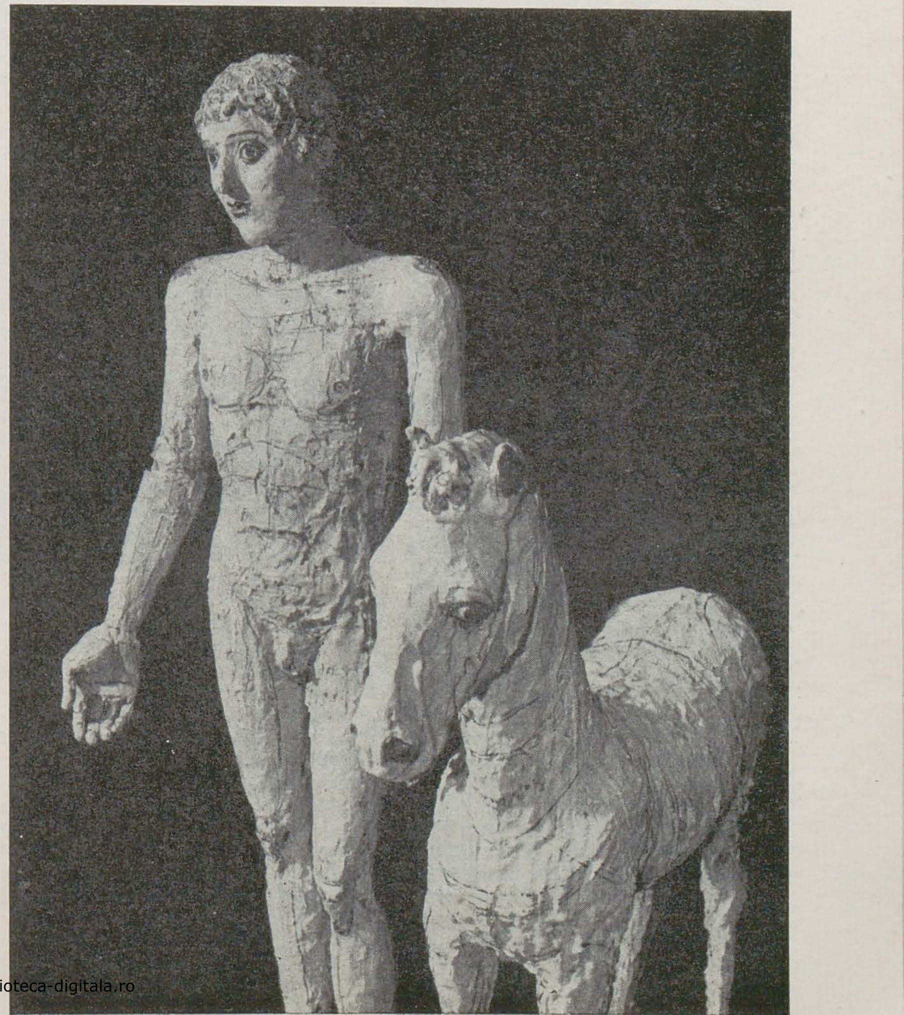
Între excursul cultural ramificat, bogat asociativ și descripția infiorată de directitate, scrisul lui Hăulică își poartă dezinvolt fluiditățile, mărturisind despre satisfacțiile alese pe care le poate trăi un intelectual pentru care expansiunea conștiinței e mereu legată de bogăția concretului.

pp. 38, 39

2. Zeus din Artemision, bronz, (sec V a.e.)
3. INGRES: Jupiter și Thetis, 1811
4. Detaliu dintr-o ceramică antică (420 a.e.)

5. SALVADOR DALI: Columna lui Traian, desen pentru revista «Secolul 20», 1973
6. Olympia, femeie lapită (460 a.e.)
7. SILVIA RADU: Omul cu mînzul, ghips colorat





https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

magda cârneci

Irina Aszalos (Galateea)
În teritoriul atît de dezinhibat, la această oră, al sticlăriei, încît pare a depăși puterile previziunii, problema subterană ce începe să transpară, cu fiecare demers individual în parte, se arată a fi o triplă necesitate de a căuta determinații interioare, constrîngerii limitative și un domeniu de referință simbolică. Sticla se dovedește un material de un proteism interdisciplinar, care, migrînd în teritoriul discursului plastic de tip major, pretinde, de la un anumit nivel profesional în sus, exigențe semantice pe măsură. Profesionalismul asumat, rămîne un prag peste care tentația ludică inerentă meșteșugului cere o constrîngere simbolică interioară. Un instinct sigur îndreaptă lucrările Irinei Aszalos — în consens cu o întreagă orientare a sticlăriei românești de anvergură — către prelucrarea structurilor naturale, prin filtrul unui excelent și în același timp riguros estetism. Domeniu inepuizabil, formele naturale pot oferi formei ambientale, în același timp determinații interioare, constrîngeri limitative dar și un regim simbolic fertil, întrucît intuitiv și ne-demonetizabil. Formele semnate de Irina Aszalos recuperează, mai bine zis asimilează structuri naturale, prin fine grile culturale, de istorie a genului, care le conferă o elegantă tentă intelectuală, nu lipsită de detașare ironică. În expoziție coexistă două cicluri distincte. Un ciclu, pare-se mai vechi, explorează cu dezinvoltură posibilitățile expresive ale unor elemente de floră și faună marină, într-un limbaj epurat ce nu-și reprimă întru totul tentația ludică, finalizată în forme de o plasticitate aproape abstractă și totuși organică, ce-și demonstrează calitatea ambientală în chiar felul în care sînt expuse, împreună cu elemente de faună naturală, reală, cu care se integrează firesc. Un alt ciclu explorează valențele expresive ale unui dialog al formei ambientale moderne cu elemente de recuzită antică a genului, finalizat în mici forme utilitare pline de o grație intimistă și de o senzualitate discretă, nimbate de un halou nostalgic ce trimite cu gîndul la sticlăria romană tîrzie, de rafinat alexandrinism. Bucuria meșteșugului, profesionalismul atent se completează fericit cu o dimensiune poetică înnăscută la tînăra artistă, în această expoziție cu un ambient excelent proiectat și realizat. Irina Aszalos, demonstrează, alături de alți colegi din ultimele și cele mai recente promoții de tineri artiști, un reviriment al școlii de sticlărie bucureștene, față de ascendentul deținut în ultimii ani de școala clujeană de arte decorative.

Cristian Vasile (Căminul Artei, parter)
Tînărul designer propune publicului prototipuri de « reformulare », de « repunere în formă » a unei familii de obiecte mai puțin și mai lent supuse evoluției și publicității: vehiculele pentru copii (carturi, triciclete, boburi). Desigur, efortul de inovație se îndreaptă în acest caz, nu asupra funcției acestei familii de vehicule, funcție demult și definitiv formulată, ci, ca în cele mai multe dintre cazurile de design pentru obiecte deja existente, asupra « imaginii funcției», formei sale expresive exterioare. Determinată de psihologia proiectantului și de psihologia presupusă a celor pentru care se proiectează, de un « model ideal» interior și exterior, subiectiv și obiectiv, această formă nouă mizează, în cazul de față, pe elementele de robustețe, tehnicitate, confort, presupuse generale pentru orice tip de vehicul, combinate ingenios cu elemente de styling din recuzita vehiculelor pentru « maturi». Impresia generală are în vedere un « model de utilizare» ce ar dezvolta calități de îndemînare, ingeniozitate, rapiditate, forță și o echivalare psihică cu utilizarea unui vehicul pentru maturi. Elementul de noutate mai accentuat, îl constituie — pe lîngă alegerea materialelor folosite, metal și plastic, pe lîngă utilizarea funcțională și emoțională a culorilor vii, pe lîngă stilizarea formei înspre o eleganță de tip tehnicist și înspre o ușurință evidentă de folosire — îl constituie deci, unele soluții modulare care îngăduie modificarea obiectului după placul utilizatorului. un sistem simplu de « îmbucări», de pîrghii și « noduri», plus accesorii, urmează să facă posibilă montarea, demontarea, modificarea vehiculului jucărie, după fantezia și ingeniozitatea infantilă. Acesta este sensul acestor prototipuri, deocamdată aflate în stadiul de unicate de autor, pe care tînărul designer le oferă cu încredere și optimism judecății publice în speranța unui tip de pedagogie estetică aplicată, care ar deveni, prin multiplicare industrială, un bun la îndemîna micilor săi utilizatori.

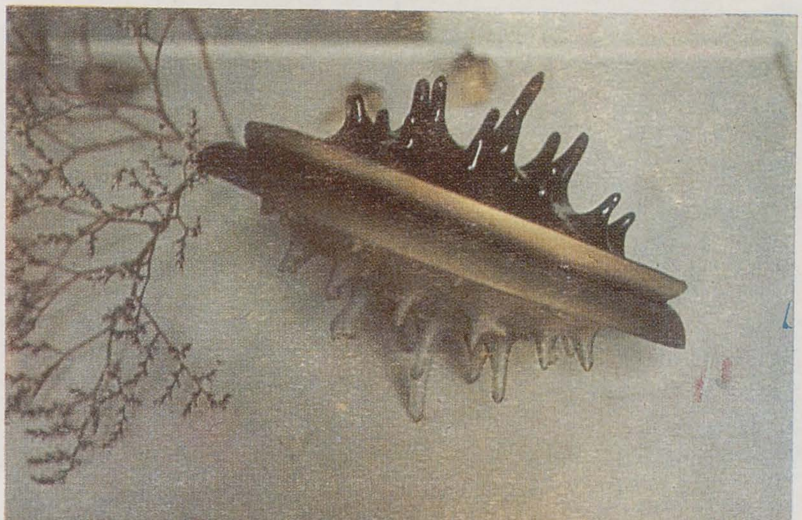
Nicolae Blei (Galeriile de artă ale Municipiului București)
Aflat la cea de a doua expoziție personală, tînărul artist rămîne fidel poeticei picturale mărturisite în prima sa expoziție ca și în participările la diverse expoziții tematice și colective. O poetică a expresiei calme, tihnite, în fața « motivului», poetică ce gîndește pictura în termenii unui bun meșteșug și mai puțin sau deloc în termenii invenției, explorării. Consecventă cu ea însăși, această pictură refuză locurile comune ale modernismului cu orice preț, dar nu refuză locurile comune ale figurativismului realist, în buna tradiție a școlii clasice românești de pictură. Ca și cum ar exista, pe lîngă tiparele genurilor clasice ale picturii — portretul, peisajul, natura statică —, și cîteva tipare stilistice clasice, tipare de sensibilitate, de « privire», pentru aceste genuri, tipare inventate cîndva de artiști individuali și devenite apoi impersonale, prin perfecțiunea conținută. Și în fapt există asemenea tipare. Pentru Nicolae Blei ele se numesc Andreescu și Luchian. Tînărul artist face parte din acea categorie de pictori, care concepînd pictura ca pe un meșteșug imuabil și totuși perfectibil, reiau și reiau formule picturale preexistente, în care sensibilitatea lor se regăsește. Performanța acestui tip de pictură este evitarea simplei pastișe și atingerea cotei maxime de meșteșug necesar unei expresivități calm realiste și nostalgic meditative în fața naturii, expresivitate care hrănește în continuare o zonă largă a sensibilității publice contemporane. Față de expoziția anterioară, peisajele, portretele și naturile statice de acum mărturisesc o preocupare mai susținută pentru arhitecturarea formelor și pentru compoziționări mai complexe. Atmosfera aburită și topită a formelor și planurilor din prima expoziție face loc unei mai căutate plasticități a volumelor și tușei, unei palete mai strălucitoare. Peisajele de iarnă, performanțe ale mînuirii alburilor, mărturisesc un ton grav, andreescian, peisajele țărănești au o suculență bine temperată de accente grafice, pe cînd florile și portretele cad uneori în manieră mai facilă, în capcana propriei lor virtuozități. O candidă solemnitate, nu lipsită de plăceri vizuale imediate, se degajă din această manieră picturală, practicată cu virtuozitate de o întreagă serie de artiști, care alcătuiesc un fel de prelungire modernizată a tradiției picturale românești interbelice, în contemporaneitate.

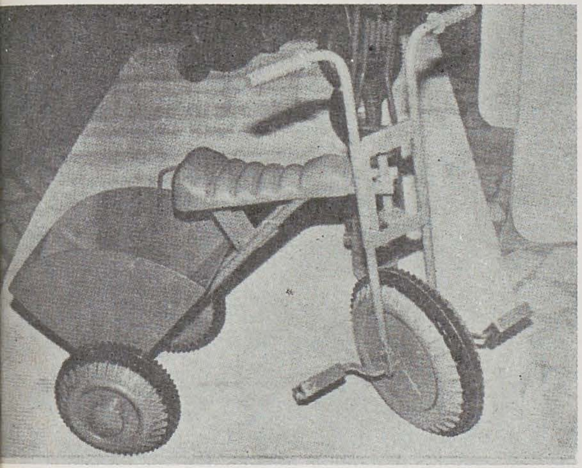
Aurelia Aricescu Vasiliu (Galateea)
Absolventă a Academiei de Arte Frumoase din București, în perioada interbelică, pictorița este un nume puțin prezent în actualitatea vieții artistice, deși participă din cînd în cînd la saloanele colective. Maniera sa picturală păstrează mult din datele vremii în care artista a debutat. Peisajele și naturile sale statice mărturisesc ceva din tonul proaspăt și oarecum naiv, copilăros, al stilului unei pleiade de pictorițe afirmate atunci și confirmate ulterior, dintre care am aminti aici numele Michaelei Eleutheriade și al Margaretei Sterian. O manieră ce cultivă senzația spontană, percepția imediată și aburoasă a naturii, tușa fragedă și deliberat stîngace, culorile vii, o psihologie oarecum narativă a imaginii, cu elemente de pictură naivă, infantilă sau primitivă. La Aurelia Aricescu imaginea se ține mai aproape de motivul dat, fără mari expansiuni vitale ori gestuale, cu o cumințenie candidă și blîndă, uneori aproape stîngace, alteori senin copilăroasă, care ne face să bănuim că artista înțelege și practică pictura ca pe un ritual domestic și calm al plăcerii vizuale obișnuite.

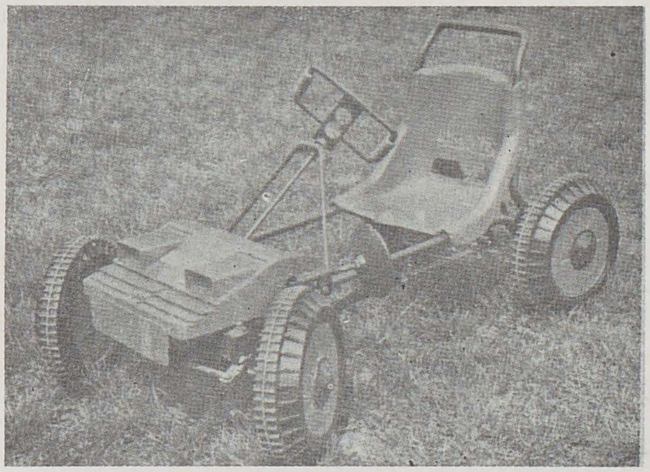
Constantin Platon (Simeza)
Tot în jurul metaforei « măriucăi» — cu conotațiile sale de mioritism și mit personal — se învîrte și această expoziție a sculptorului. În marmură și lemn și în mai multe maniere, sculptorul atacă cîteva teme esențiale clasice deja, ca să nu spunem devenite locuri comune, pentru conturarea unui fel de spațiu mioritic personal. Dincolo de titlurile lucrărilor, sculptorul optează pentru o manieră dură, anguloasă, a tăieturii directe, în materiale, care sînt prelucrate fie după posibilele sugestii anatomice conținute natural, ca în cazul torsurilor, fie după planuri de sinteză de un geometrism abstract. Forme îndelung polisate și epurate, de evidentă aluzie brâncușiană, stau alături de compoziții spațiale mai sincretice, mergînd pe compuneri de planuri geometrice complexe — în cele cîteva « măriuci » — sau alături de cîteva portrete impersonale direct figurative. Un « autoportret » în marmură are concizie și forță, în tăietura aridă a planurilor sale în unghiuri drepte, dar are și suficientă detașare ironică. O anume discreție și sobrietate se degajă din această expoziție aerisită, care pare să ilustreze bine spiritul autorului ei.

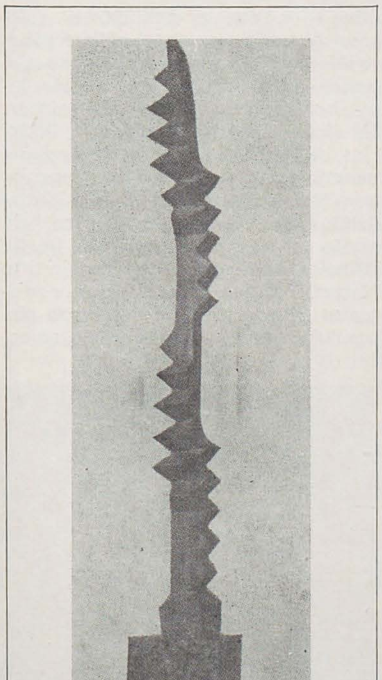
Viorel Nimigeanu (Eforie)
Cu prima sa expoziție personală deschisă la București, dar nu prima din manifestările sale publice care datează de vreo zece ani, tînărul pictor maramureșean, confirmă datele deja cunoscute ale demersului său în cadrul tinerei generații de artiști plastici din țară. În primul rînd, lipsa vreunui complex provincial, dimpotrivă voința și tenacitatea afirmării și păstrării în actualitatea evoluției artistice. Absolvent al ambelor institute de artă, din Cluj-Napoca și București, Viorel Nimigeanu este fără îndoială un pictor de formație bucureșteană, de la care păstrează o necesară libertate interioară și exigența înaintării artistice. Apoi, existența de data aceasta a necesarului « complex » al profesionalizării continue, împlinit la tînărul pictor prin practica studiului permanent și al acumulărilor formale riguroase. Expoziția actuală este o demonstrație în acest sens. Inițial un adept al picturalității decorative de mari intensități cromatice, în linia profesorului său Vasile Grigore, pictorul se află într-o fază de trecere către definirea unei poetici picturale personale. Expoziția conține în chiar organizarea ei demonstrația — trecînd prin desene, guașe și ulei — acestei treceri evolutive, pictorul expunînd deopotrivă lucrări în care mai răsună ecouri ale cromatismului fastuos și plat inițial, topite însă către semnele vizibile ale unei picturalități noi, mult nuanțate. Odată cu adîncirea și deschiderea substratului ideatic către zone formale și teme de studiu noi — de exemplu problema acordurilor cromatice temperate și tema peisajului — culoarea sa capătă densitate și o anume libertate interioară. Nuanțarea, gradarea fină a tonurilor intermediare, o gestualitate încărcată și liberă, ca și atmosferizarea compozițională accentuată, propun în lucrările de peisaj mai ales, datele unei palpate deși necucerite pe deplin, picturalități « picturale » de bună calitate. Viorel Nimigeanu, mai mult decît în desenele corecte și riguroase, în guașele de un gestualism decorativ aproape ornamental, mai mult decît în naturile statice profesional încheiate, ni se pare un pictor cu vocația peisajului, a peisajului nordic în special. În cîteva dintre peisajele expuse, el atinge armonia noii picturalități descoperite, atinge o acuratețe, o prospețime a surprinderii « viului » specific acestei naturi, într-un just echilibru al problemelor și mijloacelor plastice puse în joc. În unele lucrări foarte recente e vizibilă chiar tentația unei gestici aproape informale a tușei, în structura de un figurativ hrănit și calm a imaginii, degajînd pe de o parte o bună înrădăcinare în tiparul peisagismului românesc clasic, iar pe de altă parte rezonarea, probabil involuntară, dar simptomatică, cu unele tentative similare de reînnoire a prac-

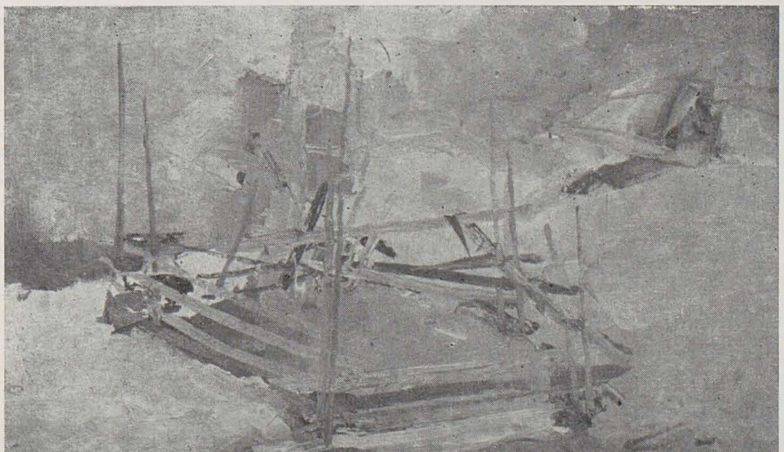
https://biblioteca-digitala.ro











1, 2. IRINA ASZALOS
3, 4. CRISTIAN VASILE
5. CONSTANTIN PLATON
6, 7. VIOREL NIMIGEAN

ticii genului în redarea atmosferei specific românești a naturii, ale unor colegi de generație din alte colțuri ale țării.

Bogdan Stihi (Căminul Artei, parter)
Lucrările acestei expoziții se înscriu în maniera deja cunoscută a pictorului, expozant în genere mai mult de desen și gravură. O pictură de un figurativism comestibil, mult practicat de altfel, care nu-și refuză clișeele acreditate de gustul marelui public. Peisajele, solitare sau cu personaje, compozițiile cu țărani sau cu animale, sînt tratate cînd de o manieră a punerii culorii în tușe plate, aproape grafice, uneori doar eboșate, suferind de un ușor schematism, cînd de o manieră păstoasă, încărcată, aproape sufocată. Lucrările, de un profesionalism onorabil, nu-și refuză o anume încărcare sentimentală, caldă, dulce, a culorii, după cum nu-și refuză un anume facil al propriei maniere. Dar ele satisfac fără îndoială un anume strat al gustului mediu al marelui public, pentru care par și făcute.

olga bușneag

Horea Cucerzan (Galeriile de artă ale Municipiului București)
În evoluția lui Cucerzan, personala din anul acesta marchează fixarea la un stil coerent, maturitatea. Studiul picturii murale moldovenești și contactul cu Italia rinascentistă au avut asupra artei sale efectul unui catalizator. Scenele cu personaje ce par absorbite de săvîrșirea unui ritual au amploarea și noblețea unor fragmente de frescă. La evocarea « zidului » contribuie esențial tratamentul special al materiei, aerul « vechi » și rugos al suportului. Cucerzan are un pronunțat gust pentru concret, pentru teluric, care străbate în pasta hrănită, savant elaborată, în bogatele efecte de suprafață, în senzația de « zidire » a materiei.

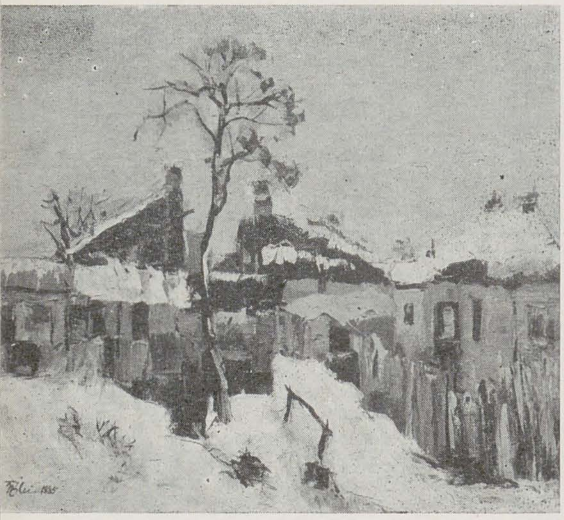
Evenimentul cel mai de seamă al acestei picturi calme, meditative, este nu subiectul, anecdota, ci « ivirea luminii » care inundă spațiul tabloului, învăluind personajele în evanescență și ambiguitate, într-un halou de fantasme. Celebrării luminii îi este de altfel închinat un întreg ciclu. Un film expresionist bine temperat transpare în deformările figurilor, în « penchant-ul » artistului către un anume grotesc.

Pictură reflexivă, desfășurată în prețioase game de griuri și ocruri, arta lui Cucerzan dezvoltă un climat grav, stimulează reveria și procesul asociativ.

adrian guță

Mihaela Bedivan (Hanul cu tei)
Un fapt expozițional mai rar: o personală de debut alcătuită în întregime din lucrări de pictură pe sticlă. Autor:

https://biblioteca-digitala.ro



p. 42
1. NICOLAE BLEI
2. MARIAN PLEȘA
3. BOGDAN STIHI
4. HOREA CUCERZAN

p. 43
1, 2. MIHAELA BEDIVAN
3, 4. NICOLAE BARCAN
5. CRISTINA ABRIHAN
6. GAVRIL ABRIHAN

Mihaela Bedivan (n. 1956), absolventă (1979) a Facultății de arte decorative din Institutul « Nicolae Grigorescu ». Preferînd în școală imprimeurile, apoi avînd participări regulate și diverse la Saloane — de grafică, pictură, arte decorative, design — tînăra artistă a ales pentru acest eveniment, pe care îl comentăm, din destinul său cultural, pictura pe sticlă.

Utilizînd de cîțiva ani această tehnică, o consideră acum mediul care îi conferă cea mai amplă libertate de mișcare în cîmpul expresiei plastice, ceea ce nu ne împiedică, pe de altă parte, să considerăm reperul « Hanul cu tei '85 » o etapă, doar, în evoluția artistei aflată, în fond, la început de drum.

Lucrările din expoziția de față sînt inspirate de basme populare și episoade mitologice, netrebuind ignorați ca factori declanșatori oniricul și cotidianul. Izvoarele acestea reprezintă de fapt pretexte pentru desfășurarea unei imaginații bogate ce remodelează, interpretează schemele narative, nu ocolește simbolurile, și se pune esențial în slujba căutărilor plastice. Felul de abordare a formei, tipurile de perspectivă folosite, stratificarea și alăturarea planurilor, fizionomiile personajelor, tenta plată alternată cu suprapunerile și transparențele specifice tehnicii, dialogul registrului celest cu cel pămîntean, aglomerarea compozițională, personajele în zbor amintind de Chagall, chipurile uneori de un expresionism poznaș, naivismul fals al desenului pe alocuri, fizionomiile umane împrumutate soarelui și lunii . . ., sînt trăsături ce indică împletirea unor influențe diverse, vechi și moderne, din arta romanică și bizantină (v. și fondurile aurii și înstelate), din miniatura medievală germanică și arta noastră populară, dar și din — am numit mai sus — curente ale veacului nostru, pînă la prelucrări ale artei copiilor. Nu vrem să sugerăm astfel că pictura Mihaelei Bedivan ar fi depersonalizată, alcătuită numai din împrumuturi. Influențele sînt interpretate și unificate într-un univers nou al imaginii, ce ne apare ca un reflex al concordiei regnurilor și lumilor, ca un basm nutrind setea de bine și frumos. Plăcerea pură de a picta guvernează aceste compoziții în care armonii cromatice remarcabile (și raporturi viguroase, și rafinamente), picturalitatea, se împletesc cu grafismul contururilor marcate, al detaliilor definite uneori doar prin linie. Subliniem în încheiere virtuțile decorative ale acestor lucrări ce se deosebesc de cele elaborate în alte tehnici de aceeași artistă, pictura pe sticlă aducînd limbajul pe care Mihaela Bedivan îl simte deocamdată cel mai adecvat dorinței sale de exprimare plastică.

rodica pascu

Nicolae Barcan: arhitecturile liniștii (Sirius, Sibiu)

Pictorul Nicolae Barcan face parte din categoria acelor artiști care își elaborează îndelung operele, meditînd permanent asupra sensurilor și semnificațiilor fiecărui tablou în parte, a fiecărui element constitutiv al acestuia. Temperament artistic prin excelență rațional, el iubește ordinea, armonia, claritatea, caută acea stare de echilibru între rațiune și afectivitate, reușind să țină cumpăna dreaptă între raționalitatea gîndirii și a discursului plastic și impulsurile senzoriale ale imaginației. Aparent nespectaculoasă, evoluția acestei picturi, desfășurată pe parcursul a trei decenii de activitate creatoare, a urmat, firește, coordonatele proprii universului spiritual al artistului, evidențiind tendința de simplificare a mijloacelor plastice în scopul unei sporite expresivități vizuale. Predilecția pentru limbajul esențializat al formelor geometrice, în care sînt transpuse obiectele realității înconjurătoare, mărturisește, și ea, căutarea ordinii și echilibrului. În același timp, paleta s-a restrîns la cîteva game preferate, de violet, albastru sau verde, cu tonuri transparente, subtil valorate, creatoare de armonii. Aria tematică a picturii lui Nicolae Barcan reține cîteva motive, puține la număr, mereu reluate în cicluri de lucrări, precum cele din seria « Atelierului », peisajele citadine sau cele industriale.

Expoziția personală de la galeria Sirius din Sibiu a reunit lucrările ultimilor cinci ani, înfățișînd rezultatele artistice ale unei etape de deplină maturitate creatoare, în care preocupări și direcții plastice prefigurate anterior s-au cristalizat în maniera și forma dorite. Nu este întîmplătoare preferința pictorului pentru tema peisajului citadin, care înseamnă, în esență, transpunerea principiilor de ordine

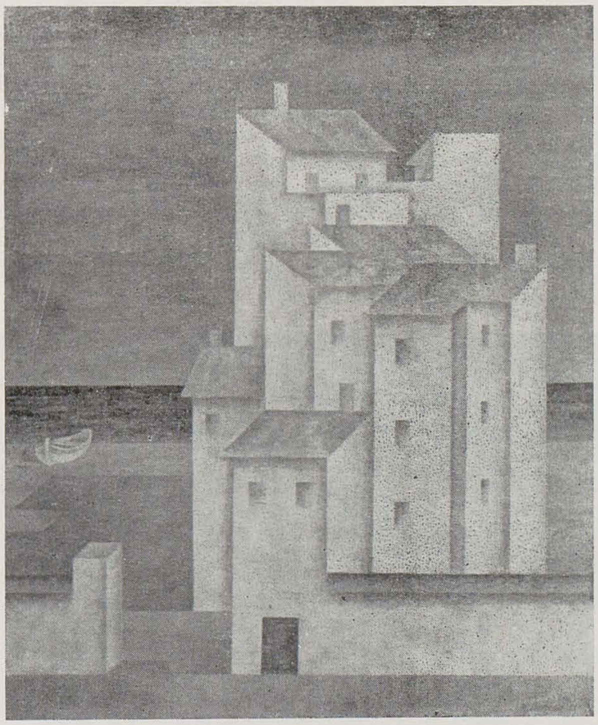
și armonie în limbajul specific al formelor plastice. Fie că se numea « Citadină », « Capriciu arhitectonic » «Case în amurg », « Crepuscul», « Înserare » « Orașul violet » etc., ele sînt, dincolo de rigoarea constructivă a alcătuirii lor compoziționale, transcripții lirice ale unor stări de spirit, imagini infuzate de o subtilă nostalgie, cadre potrivite unor reverii solitare. « Personajele » acestor tablouri, lipsite de prezențe umane, sînt spațiul și timpul, un spațiu atemporal și un timp fără coordonate precise, chiar dacă unele detalii, în imagini precum « Pasaj-Sibiu », « Case la Sighișoara » « Vechiul cartier » ș.a., sînt familiare privitorului. O liniște propice meditației emană aceste arhitecturi, situate într-un spațiu real și totodată imaginar. De aici și atmosfera lor aparte, încărcată de mister, o concretețe aproape materială a obiectelor de le compun, trimițînd cu gîndul la pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, de pildă, ceea ce nu înseamnă o filiație stilistică, ci doar afinități de simțire. Naturile statice, la rîndul lor « arhitecturi » construite de imaginația pictorului, se compun mai ales din obiec-

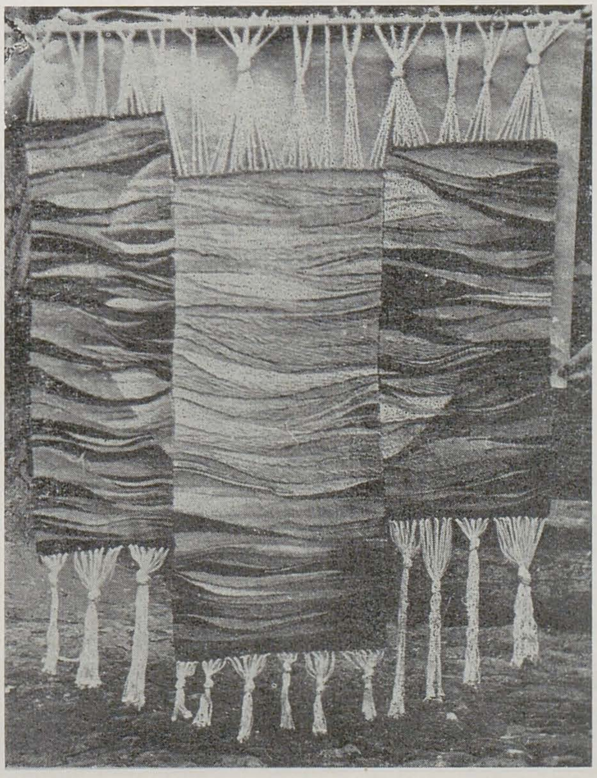
https://biblioteca-digitala.ro

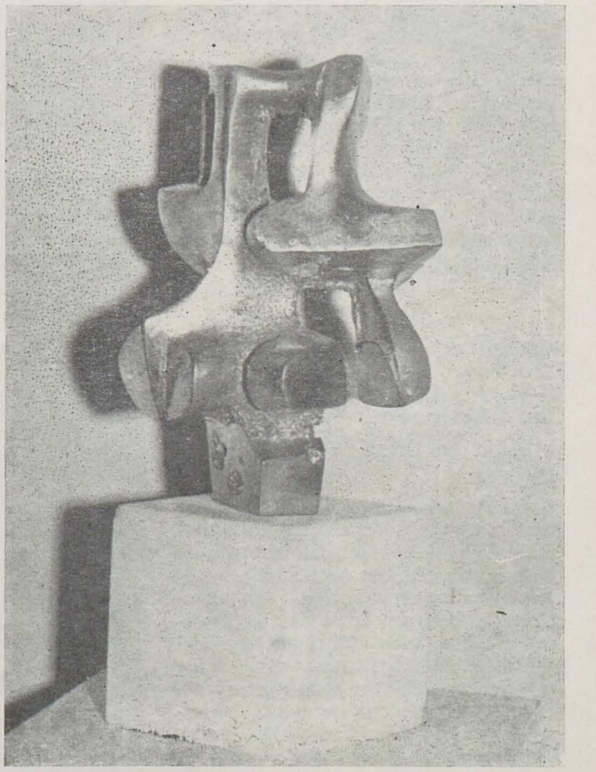
tele familiare ale ambianței atelierului — șevaletul, masa de lucru, un vas, un instument muzical cu contururi abia sugerate. Atmosfera de calm, de liniștită orînduire a lucrurilor învăluie și pînzele de acest fel, cu contururi liniare trasate cu fermitate și în același timp cu finețe. Muzicalitatea, izvorîtă în aceeași măsură din ritmurile liniilor și armoniile cromaticii este o calitate ce individualizează, la rîndul ei, pictura acestui artist. Proiecții deopotrivă ale universului real și ale celui plăsmuit de imaginația artistului, operele lui Nicolae Barcan comunică sensurile generoase ale gîndirii și simțirii unui creator autentic.

Marian Pleșa (Sirius, Sibiu)
Expoziția personală cu lucrări în sticlă prezentată de tînărul Marian Pleșa relevă un demers artistic susținut de o bună cunoaștere a meșteșugul și tehnicilor de prelucrare a materialului, sensibilitate și fantezie în alcătuirea structurilor plastice. Materialul prin excelență fragil, sticla devine, în maniera de lucru proprie artistului, parcă imaterială, mai degrabă fluidă, de o extremă transparență. Dacă în alte lucrări Marian Pleșa utiliza și sticla mată sau mai intens colorată, realizînd un dialog al transparențelor și opacităților, cele din selecția personală sînt create din jocuri subtile de transparențe, reflexe și reverberații iar culoarea, folosită cu parcimonie, e abia sugerată prin nuanțe delicate. Prezentate izolat sau în compoziții care grupează mai multe piese, obiectele au forme ciudate, în care se ghicesc sugestii de motive vegetale sau antropomorfe ce, îmbinîndu-se, dau naștere unui regn fantastic, cu efecte insolite. Tendința de antropomorfizare, de « personificare » a acestor forme definește una dintre direcțiile demersului plasticianului, care își intitulează cîteva compoziții chiar «Personificare», intenție pe care o sugerează și titlurile unor piese precum « Cele trei grații », « Ingenuă », « Clown la curtea regală » ale căror « personaje », sub incidența luminii, prind parcă viață. Alteori, dispuse într-o savantă regie de lumini și umbre, ele sugerează stări și ambianțe: « Contemplare », « Claustrare », « Fragilitate » ș.a.
Afinitatea cu un anumit spirit baroc al formelor este evidențiată de maniera configurării acestora, « barocă » nu în sensul excesului de ornamente, ci în cel al dinamicii compoziționale, fiind vorba de structuri « mișcate », cu jocuri de asimetrii și contraste creatoare de efecte plastice. Mimînd parcă ironic destinația utilitară, prin elemente morfologice ce amintesc recipientele, compozițiile acestea sînt supuse unui joc al disimulărilor, pendulînd continuu între aparență și realitate.
Îmbinînd într-o manieră originală unele modalități ale sculpturii, de care se apropie prin limbajul semnelor tridimensionale, înlocuind însă senzația de teluric proprie adeseori acesteia printr-o lejeritate aproape aeriană cu efectele unui decorativism de factură aparte, lucrările lui Marian Pleșa sînt plăsmuirile unei imaginații artistice cu marcată tentă fantastică.

Cristina Abrihan, Gavril Abrihan (Sirius, Sibiu)
Expoziția personală a tinerilor Cristina Abrihan și Gavril Abrihan a cuprins o selecție restrînsă de lucrări, ce a reușit să contureze sintetic liniile principale ale demersurilor celor doi







plasticieni în aria tapiseriei și respectiv a sculpturii. Cristina Abrihan preferă, în tapiserie, tehnica tradițională, haute-lisse, în care transpune compoziții de dimensiuni medii, destinate unor spații mai intime. Repertoriul de motive este selectat din universul naturii — formele de relief, vegetația, stilizate în manieră geometrică. Acestea devin, în tapiserii, forme decorative, linii, suprafețe de culoare, orînduite după legi compoziționale riguroase: « Dealuri » « Orizont» « Valuri în soare », « Germinație », « Odă cîmpului » etc. O anumită sobrietate este caracteristică acestor țesături, cu o cromatică restrînsă la tonurile de pămînt ale brunurilor și ocrurilor. Nuanțele de culoare, lucrate ton în ton au efecte cu trimiteri picturale, ce nu exclud însă calități decorative. Acestea, împreună cu senzația de echilibru, de liniștită orînduire a lucrurilor pe care o emană piesele le recomandă ambientării unor spații interioare de proporții reduse. Expuse alături de tapiserii, miniaturile textile mărturisesc plăcerea ludică a mînuirii unor materiale felurite, în asocierea și tratarea cărora își spun cuvîntul fantezia și inventivitatea artistei. Flori, păsări, fluturi ș.a. dobîndesc înfățișări neașteptate, convertite fiind în obiecte decorative cu un statut aparte.
Gavril Abrihan, care este și autorul unor lucrări monumentale, realizate în taberele de sculptură de la Săliște și Reci, expune la Sirius piese de dimensiuni medii și plastică mică, lucrări ce conturează două direcții principale, tematice și expresive, de altfel complementare în sculptura pe care o practică. O serie de lucrări apelează la limbajul semnelor plastice abstractizate, pentru a configura idei cu semnificații simbolice ori metaforice. Ideea duratei, a continuității în timp și spațiu a unor trăsături caracteristice spiritualității românești își găsește expresia plastică în ciclul de compoziții pe tema « Lăcașului ». Viziunea sintetică, simplificarea formelor și volumelor, un anumit dramatism interiorizat relevă cîteva dintre particularitățile sculpturii lui Gavril Abrihan, evidențiate și de lucrări precum « Fiorul », « Conglomerat », « Compoziție », « Ofrandă » ș.a.
Două « Portrete-studiu », prezente în expoziție, concepute, de asemenea, într-o viziune sintetică, concentrată asupra datelor esențiale ale portretului moral și fizic al modelului, cu valori plastice rezultate din modelajul atent și sensibil, ilustrează direcția investigărilor artistului în perimetrul figurativului.

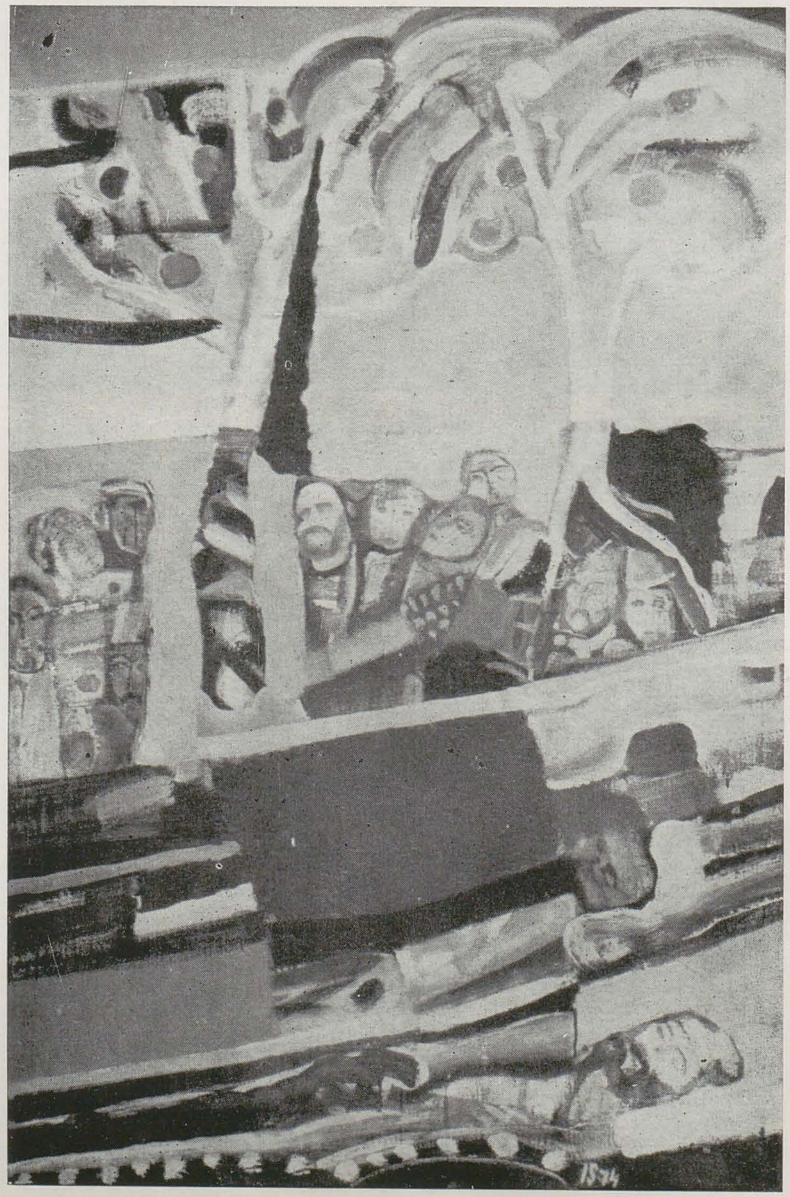
valentin ciucă

Ion Sălișteanu

Muzeul de artă contemporană, Ploiești

Coincident cu Sesiunea Muzeului de artă a cărei generoasă tematică viza tocmai rolul educativ al instituțiilor de profil în educația patriotică a maselor, vernisajul expoziției *Ion Sălișteanu* a devenit, implicit, un argument dintre cele mai sugestive. Prezența stimulatoare a publicului, între care numeroși tineri, alocuțiunea inargurală rostită cu deosebită pertinență de istoricul de artă Răzvan Theodorescu, dialogul viu ce a urmat în cadrul mesei rotunde *Muzeul și arta contemporană* — unde au exprimat opinii dintre cele mai incitante Ruxandra Ionescu, Olimpia Todoran-Ciungan, Doina Păuleanu ș.a. — au relevat necesitatea și totodată firescul relației dintre muzeu, ca principal deținător al patrimoniului național de valori, și fenomenul artistic ce se plămădește sub ochii noștri.
Punctele de vedere exprimate privind calitatea muzeului de instituție deschisă, caracterul său nobil, s-a dovedit și s-a demonstrat elocvent prin chiar organizarea acestei expoziții selective din creația recentă a pictorului Ion Sălișteanu. Mi s-a părut simptomatică pentru noua orientare a conducerii muzeului de artă ploieștean o asemenea opțiune, știind că arta lui Sălișteanu este, atît la nivelul viziunii, cît și al repertoriului stilistic plasată sub semnul unei stringente modernități. Așadar, pe de o parte tezaurul de frumos al vechilor maeștri — reprezentanți de elită ai școlii naționale de pictură — iar, pe de alta, creația unui artist cunoscut prin succesivele sale tatonări și împliniri în sfera expresiei abstracte. Ideea de continuitate și adiacență a limbajelor plastice a devenit evidentă chiar dacă această conjuncție nu ține neapărat de domeniul evidenței. Viziunea pictorului Sălișteanu implică o recuzită gestuală al cărei atribut de esență vizează spontaneitatea și vigoarea tușei. De aici, o importantă consecință: traseele grafice se ordonează prin închiderea omogenă a formei și, imediat pulverizarea ei în spațiul grafic. Materia de suport coagulează tușele de suprafață în funcție de o ritmică a mișcării imprevizibile. În fapt, cîmpul imaginii este o continuă pulsație browniană într-un echilibru mereu instabil. Senzația de implozie nu poate fi evitată după cum nici ideea, benefică pentru un artist deschis spre inovație, restructurării spațiului.
Conotațiile spațiului rezonant afectivității impun o adecvată sintaxă plastică stabilind decise raporturi între tușă, masă cromatică. De altfel, chiar și atunci cînd pretextul grafic poate fi identificat în real, în imediata realitate senzorială, aceste raporturi se mențin subliniind totodată valorile expresive ale perspectivei cromatice. Prim-planurile sînt, deseori, dezvoltate în adîncime în ritmuri cromatice, marcate de alternanța complementarelor și de apelul la pasajele sugestive ale griurilor, juxtapuneri cu valoare evocatoare. În fundal, privirea este obturată de siluetele vagi ale unor construcții sau, alteori, se pierde în nesfîrșitul orizontului marin. Ecrane imaginare modifică percepția ansamblului și subliniază valoarea unor accente. Observația se verifică mai cu seamă în lucrările de grafică — ipostază mai puțin analizată de exegeții creației lui Ion Sălișteanu — unde culoarea este tratată doar ca adjuvant unui desen de o impecabilă fluență a ductului. Într-o expoziție de asemenea anvergură calitativă — portretele ar merita o cronică aparte — reflecția privind necesitatea unui muzeu al artei contemporane sugerează totodată un alt adevăr devenit prin utilizare excesivă truism: viitorul artei începe întotdeauna azi.

ION SĂLIȘTEANU



cătălin davidescu

omagiala Brâncuși — Tîrgu Jiu, 1985

O expoziție dedicată lui Brâncuși implică o necesară luare în atenție mai ales cînd aceasta se întîmplă în chiar spațiul natal al personalității maestrului.
Acum este vorba despre manifestarea grupului bucureștean de la « Mansarda », inițiat de pictorul Lucian Cioată. Între oazele pe care această expoziție (totuși incongruentă) le poate oferi sînt cele două expoziții Spiru Vergulescu și Constantin Albani — ambii subsumabili unui senzualism spontan cu mari rafinamente cromatice — lucrările lui Andrei Romocean, Alexandru Recepovici, Ion Ciobanu și cele în subtil meșteșug textil expuse de Titina Comșa, Gabriela Hristu și Rodica Roman.
De asemenea necesită menționat gestul de reală încărcătură culturală pe care mulți dintre artiștii participanți l-au făcut, donînd o parte din lucrările lor pentru îmbogățirea patrimoniului tînărului muzeu de artă gorjan.

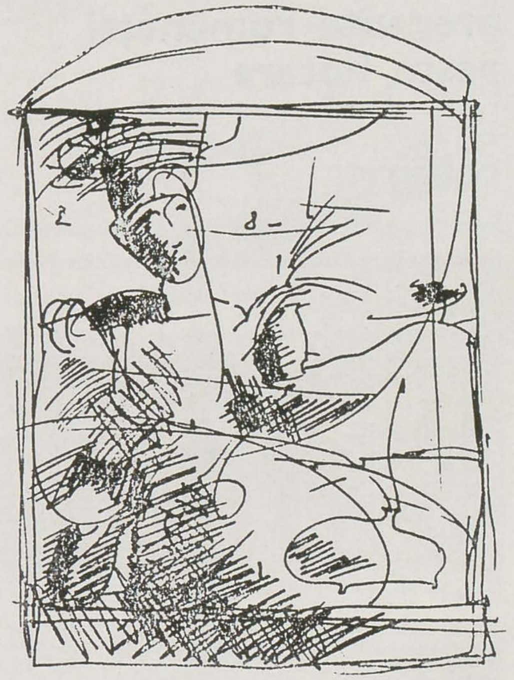
cronică

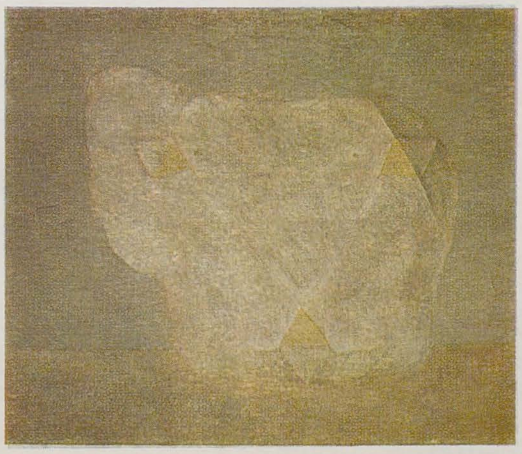
În zilele de 6 și 7 august a.c., la Galeriile de Artă din Tg. Mureș și, respectiv, în parcul dendrologic de la Gurghiu au avut loc lucrările prilejuite de închiderea taberei studențești de creație organizată de către Uniunea Asociațiilor Studenților Comuniști din România, Uniunea Artiștilor Plastici, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Mureș. Desfășurată în intervalul 17 iulie — 7 august, tabăra a reunit 22 studenți din institutele de artă de la București, Iași și Cluj-Napoca, din secțiile sculptură (14) și pictură (8). Expoziția organizată la Tg. Mureș, ca și grupajul de lucrări de mari dimensiuni executate în lemn și destinate parcului de tineret din același oraș constituie o demostrație de talent și seriozitate, cele mai bune lucrări fiind răsplătite cu premii în materiale acordate de U.A.P. Cu ocazia înmînării diplomelor de premiant, tov. Viorel Mărginean, vicepreședinte al U.A.P., i-a felicitat pe tinerii participanți, urîndu-le succes în activitate. Cei premiați sînt: Móricz Jenö (pictură), Institutul de Arte Plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca; Radu Șerban (pictură) și Ioan Pop (sculptură) — ambii de la Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București; Radu Ciobanu (sculptură), Conservatorul George Enescu » din Iași — secția arte plastice.

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

tineri artiști peste hotare





1, 2. CRISTIAN PARASCHIV
3. ELENA KRUCH
4. NICOLAE KRUCH

cristian paraschiv: o confirmare

mihai ispir

La cel de-al 16-lea Festival Internațional de pictură de la Cagnes-sur-Mer, desfășurat între 29 iunie și 30 septembrie 1984, anul trecut, cu peste 45 de țări participante, Cristian Paraschiv a obținut Mențiunea specială a juriului. Acest succes vine să confirme o evoluție coerentă, jalonată de numeroase participări la expoziții internaționale (Barcelona, Monte Carlo, Nürenberg, Lausanne, Kyoto, Sofia, — Premiul II la Trienala din 1979 — și la expoziții românești în străinătate (Atena, Mannheim), o evoluție care-și relevă consistența de la primele cicluri, cum ar fi « Relicva » sau « Strunga », pînă la cel la care artistul lucrează azi. Din cele dintîi au provenit de altfel și lucrările premiate la Cagnes-sur-Mer.

În « Relicva » ca și în « Strunga », tema implică o meditație asupra rădăcinilor culturale autohtone. Cît privește subiectul plastic, acesta aduce în atenție, de fiecare dată, o formă arhetipală (în primul caz sugerînd volumul compact, în al doilea incinta, spațiul), străbătută de o secretă și expresivă pulsație organică. Preocuparea pentru formă ca organism plastic se întemeiază la Cristian Paraschiv pe o sensibilitate aparte pentru materia artistică, tratată cu o rară meticulozitate (vezi « crachelurile » uleiului din « Relicva », reprezentarea blănii în « Strunga » etc.), un element asupra căruia pictorul și-a îndreptat atenția și în lucrările sale ambientale (de la Muzeul Satului, ș.a.). Blana de pildă, cu textura ei fizică, dar privită și ca semn emblematic al unei civilizații tradiționale imprimă un fel de mișcare celulară (ne-browniană, căci urmărită centimetru cu centimetru) straturilor de culoare, intrînd în intimă corespondență cu armoniile acesteia din urmă. Sensul devenirii temporale încorporat gestului plastic, dinamismul și tensiunea ideii artistice în orice loc al suprafeței pictate, convertind formele în tot atîtea puncte de plecare pentru o « arheologie » a imaginarului se îmbină grăitor și în ciclul « Descrierea » — o echivalență picturală a procedeului literar numit în titlu — unde materialitatea catifelată a blănii e transferată într-un regim de fluiditate, reverberînd asemeni unui șuvoi continuu pe spațiul pînzei.

Prin noua sa serie de lucrări, « Masculin/Feminin », Cristian Paraschiv părăsește însă abstracția organicistă din « Descrierea » și se întoarce la figurativul simbolic, reprivind fără complexe unele subiecte mitologice, ca « Leda și lebăda », sub semnul ideii genezei și al unității contrariilor. Tranzițiile dintre diferitele planuri, simbolic/reprezentativ, figural-antropomorf/conceptual, sînt, în acest ciclu, de superioară finețe. Pictorul folosește aici cu discernămînt toate achizițiile sale precedente în ordinea expresiei, catifelările și jerbele fluide din « Descrierea », rețelele discrete și crachelurile din « Relicva » și din « Tumuli », contrastul formei geometrice și celei organice, etc. țesute într-o orchestrație rafinată și diferențiind problemele de compoziție de la lucrare la lucrare (centru plin, centru gol, etc). Ciclului întreg îi e conferită amprenta rememorării a unor mari epoci creatoare (clasicismul elen, Renașterea) exemplare prin elogiul adus ființei umane, cu sentimentul firescului. Paralel, Paraschiv întreprinde studii aplicate după natură, cărora le imprimă o poezie și o delicatețe de factură cu totul singulare. Sînt studii de peisaje, studii de flori, plante, etc. un fel de inventar post-simbolist sau post-romantic, încărcat de aluzii culturale, la mare distanță de « ochiul inocent », dar aspirînd la o deplină degajare a închegării plastice. De la Cristian Paraschiv, care-și configurează lucid și cu spirit critic programul de creație, sînt de așteptat noi confirmări elocvente ale drumului său particular de cercetare artistică.

padova: elena kruch și nicolae kruch

horia horșia

« Gazzettino », popularul cotidian padovan, își forma cititorii, la 30 iunie a.c., cu date exacte bogate și comentarii favorabile, despre expoziția celor doi tineri artiști români din Oradea, Elena Kruch și Nicolae Kruch, deschisă, între 26 iunie și 4 iulie, sub auspiciile *Comune di Abano Terme* în colaborare cu *Asociația artiștilor aponensi*, la « Kursaal » din Abano Terme, în vecinătatea Padovei. Comentatorii de presă apreciau expoziția drept un succes, manifestarea stîrnind și interesul posturilor de televiziune — « Belle Europa » a consacrat 30 de minute prezentării expoziției, comentării ei și interviurilor solicitate celor doi artiști. Cel puțin Nicolae Kruch nu este un nume absolut necunoscut în nordul Italiei, datorită frecventelor sale participări la bienala Bronzului dantesc de la Ravenna, unde a obținut și Marele premiu al concursului. Caldele aprecieri s-au datorat însă calității expoziției, compoziției atractive a acesteia. Elena Kruch a expus pictură (în factura sa caracteristică, care are calitatea de a captiva: simbioză între materie informală viu colorată, modelată aproape și execuția delicată, rafinată, în tente clare mai ales a unor portrete evocînd stiluri renascentiste) și o serie de desene în peniță cu ductul fin, expresiv, egal, conturînd forme articulate armonios compozițional). Nicolae Kruch a expus, de asemenea desene (într-o factură nervoasă capabilă a sugera volumetria) și sculptură (între lucrări figurînd și cele din patrimoniul muzeului din Ravenna, puse cu bunăvoință la dispoziție de către conducerea muzeului). Compoziția de ansamblu punea în valoare deopotrivă pictura și sculptura în dialog alternant, iar desenele asigurau, prin specificul lor, unitatea expoziției care se înscrie cu onestitate și discreție, dar și cu succes, în programul de manifestări peste hotare ale tineretului nostru.

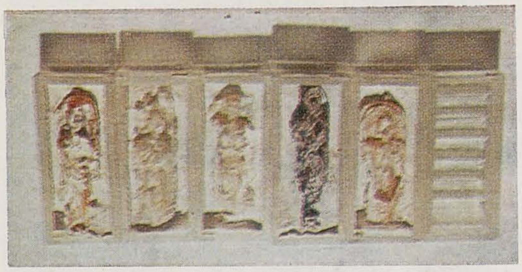
https://biblioteca-digitala.ro

prezențe românești peste hotare

1, 2. SILVIU DANCEA
3, 4. ARINA AILINCĂI
5, 6. GHEORGHE ADAM

coburg

Între 14 iunie și 13 octombrie a.c. a avut loc la Coburg (R.F.G.) a doua Expoziție(concurs) internațională de sticlă modernă. Au participat și opt artiști ro-



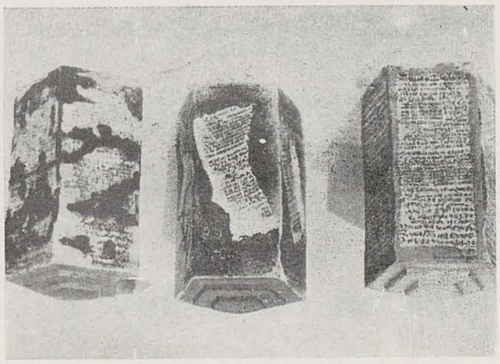
mâni: Gheorghe Aursulesei (Oradea), Ovidiu Bubă (București), Silviu Dancea (București), Elena Graure (Sibiu), Valeriu Semenescu (Cluj-Napoca), Adriana Popescu (Cluj-Napoca), Ion Tămâian (Sibiu), Anemarie Uncov (București). Cu acest prilej, în cadrul părții competitive a manifestării, lui *Silviu Dancea* i s-a atribuit *Premiul de onoare* al ziarului « Neue Presse » — Coburg.

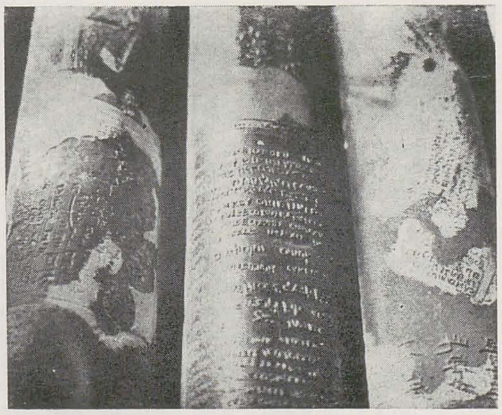
cleveland

La a 7-a Bienală Internațională de desen de la Cleveland—Anglia, a cărui juriu a fost compus în acest an din Waldemar Januszczak, critic de artă la ziarul « Guardian », Frits Keers, conservator la Muzeul de Artă Modernă Stedelijk —Amsterdam și Deanna Petherbridge, plasticiană și scriitoare, printre cei doisprezece premiați se numără și tînărul sculptor român Marian Zidaru. Acesta a participat cu un desen energic în cărbune, familiar imageriei proprii, zoomorfe și arhetipale. Expoziția cu lucrările participanților va fi deschisă de la 6 septembrie la 26 octombrie a.c., iar după o itinerare națională, desenele vor intra în colecția muzeului din Cleveland.

limoges

La « Archives départementales de la Haute-Vienne » Limoges a avut loc, în cursul lunilor mai-iunie, expoziția personală a plasticienei Arina Ailincăi. În catalogul expoziției, Michel Morichon, organizatorul expoziției internaționale de la St-Yrieix La Perche din 1973, consacrat muncii creatorilor contemporani în porțelan, scrie: « România era reprezentată (în 1983 — n.n.) de către doi artiști, Theodor Bihari și Arina Ailincăi. În prealabil, Uniunea Artiștilor Plastici din România ne adresase cincisprezece dosare, dintre care să ne putem determina alegerea. Numărul și calitatea acestor dosare ne-a surprins, ca și interesul care, în România, pare acordat porțelanului. Cu această ocazie am invitat la Limoges pe cei doi artiști, gîndindu-ne că venirea lor ar putea fi interesantă pentru toți ». Deschisă în localul noilor arhive departamentale de la Haute-Vienne-Limoges, expoziția ceramistei Arina Ailincăi — cuprinzînd 12 lucrări din porțelan, realizate în perioada 1982—1985 — a trezit interesul și atenția presei locale.





burgas

La a douăsprezecea ediție a simpozionului internațional de sculptură de la Burgas, Marele premiu a fost decernat sculptorului român Gheorghe Adam. La simpozion au mai participat artiști din Bulgaria (5), Austria, R.D.G., U.R.S.S. Dacă la celelalte ediții s-au acordat mai multe premii (marele premiu, I, II, III), începînd din acest an s-a acordat doar marele premiu.

Locul de desfășurare a simpozionului, ne informează proaspătul laureat, este la 15 km. între Burgas și Sozopol, într-o pădure pe malul Mării Negre. O parte din lucrările edițiilor anterioare se află pe locul unde se lucrează, iar cea mai mare parte a lucrărilor sînt amplasate la Burgas, într-un parc pe malul mării, cu multă verdeață. Lucrările din această ediție urmează să fie amplasate în acest parc, chiar în acest an. Referindu-se la condițiile de lucru, Gheorghe Adam spune: « Am avut la dispoziție marmură de Sandanski — o cunoscută carieră din Bulgaria — în blocuri de 10—20 tone, instrumente cu aer comprimat și trei meșteri pe toată perioada de două luni — 15 iunie — 15 august. Personal, nu am folosit instrumente pneumatice și nu am apelat la sprijinul cioplitorilor. În această perioadă de două luni, atmosfera a fost de lucru intens, ce a presupus un efort mare din partea tuturor. Între colegi, înțelegerea a fost deplină, chiar dacă, la început, barierele lingvistice au fost o piedică ».

Lucrarea premiată continuă preocupări mai vechi ale sculptorului și se intitulează « Meșterul Manole ».

https://biblioteca-digitala.ro

Anul Internațional al Tineretului 1985

adina kenereș

În cadrul Anului Internațional al Tineretului a luat ființă asociația « Tineretul și patrimoniul », inspirată și subvenționată de UNESCO. Numeroase publicații au făcut cunoscute modalitățile de antrenare a tineretului în acțiuni de cunoaștere și conservare a patrimoniului național și internațional, constituind de asemenea un prietenesc apel la colaborare. Lista țărilor doritoare să-și afilieze un comitet național acestei organizații rămîne deschisă. În programul de acțiuni al asociației pentru trimestrul al II-lea al anului 1985 s-au înscris conferințe ținute la Muzeul monumentelor franceze din Paris pe teme controversate de politică patrimonială și discuții privind posibilitățile de amplasare rațională a unor noi clădiri de proporții într-un spațiu arhitectural monument; un tur al Parisului « Pe urmele lui Stendhal » cu scopul de a reconstitui atmosfera și preocupările epocii; excursii de cîteva zile la castrele romane din Franța, vizitarea unor renumite parcuri regale franceze și o excursie de documentare mai cuprinzătoare asupra artei bizantine și paleocreștine la Istanbul și în Cappadocia. Tariful de participare la aceste deplasări a fost foarte scăzut, studenții beneficiind de reduceri substanțiale.

Pentru luna septembrie a Anului Internațional al Tineretului, asociația anunță deschiderea a două cursuri specializate devenite tradiționale. Primul, aflat la cea de-a 9-a ediție, se va ține la Lisabona între 1 și 15 septembrie și va consta într-o serie de conferințe la Sediul Fundației Gulbenkian pe teme de conservare a patrimoniului (restaurări recente, starea clădirilor vechi, reamenajări urbane, metode de întreținere a pietrei, mobilei etc.), vizitarea unor ateliere, muzee, monumente. La sfîrșitul cursului se vor organiza excursii la Monsaraz, Evora, Portalegre, Porto, Guimaraes etc., pentru a vizita centre orășenești, castele, proprietăți, mînăstiri, muzee. Cel de-al doilea curs, aflat la ediția a treia, va avea loc în Franța, la Villeneuve-les-Avignon între 21 și 28 septembrie și va fi dedicat problemelor tehnice și juridice ridicate de restaurarea și protejarea monumentelor din zone locuite și nelocuite. Cursul cuprinde la rîndul său vizite avînd ca ghizi experți și curatori ai monumentelor de artă din Avignon, Aix-en-Provence, Montpellier, Arles, Nîmes, Tarascon, Carpentras etc.

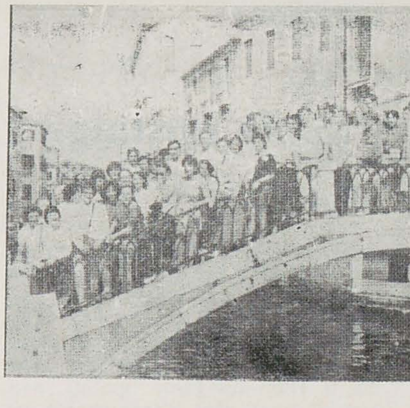
Dorind să încurajeze și să concretizeze interesul tinerei generații pentru moștenirea culturală, UNESCO a luat de asemenea inițiativa organizării unor tabere de muncă voluntară ale tinerilor. Aceste tabere vor ajuta la restaurarea și întreținerea monumentelor istorice și de artă, fiind deschise atît participării naționale cît și internaționale. Chemarea UNESCO, tipărită într-un pliant recent, precizează că tinerii vor putea « întîlni pe congenerii lor din regiune, din țară și din străinătate; vor lucra la un proiect comun; vor avea satisfacția de a lua parte la o acțiune concretă, folositoare tuturor; vor învăța metode și tehnici de restaurare vechi și noi; vor revitaliza un monument, redîndu-i astfel locul ce i se cuvine în viața comunității; vor putea deveni conducători de tabără și vor duce în țara lor experiența unei tabere internaționale specializate, ceea ce constituie baza organizării viitoarelor tabere de acest gen pe plan local ». Au răspuns chemării Argentina, Australia, Austria (două tabere), Belgia, Canada, Cehoslovacia, Finlanda, Franța (șase tabere), R.D.G., Ungaria, Irlanda, Israel, Italia (trei tabere), Maroc (două tabere), Olanda, Norvegia, Polonia, Portugalia, Spania, Siria, Tunisia, Anglia (cinci tabere). Participarea la unele tabere este gratuită, celelalte avînd taxe minime. Ele se adresează în general tinerilor între 16 și 35 de ani și sînt deschise cîteva luni sau de-a lungul întregului an. Cursuri de inițiere, conducere a taberelor și specializare pentru restauratori au de asemenea loc în multe orașe din Franța, în Portugalia și în Maroc.

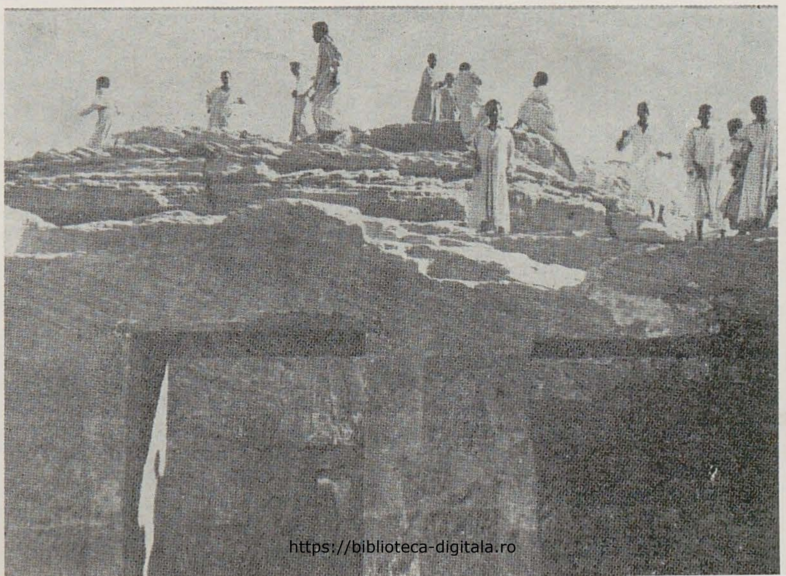
« Terrae Motus » — o expoziție tematică foarte comentată — a fost amenajată în această vară la Vila Campolieto din Neapole. Ea a comemorat tragicul cutremur din noiembrie 1980 prin intermediul lucrărilor a 25 de artiști. Aceste lucrări vor constitui nucleul viitorului muzeu de artă contemporană al orașului. Din grupul de expozanți au făcut parte Andy Warhol, Tony Cragg, Ronnie Cutrone, Keith Haring, James Brown, Nino Longobardi, Michaelangelo Pistoletto, Joseph Beuys. Ida Panicelli, care elogiază nivelul artistic al expoziției în numărul de vară al revistei *Artforum*, remarcă de asemenea: « Contraste crude și dureroase se fac simțite între « Terrae Motus » — o expoziție de artă de calitate muzeală deschisă în Vila Campolieto, la poalele Vezuviului, un domeniu de secolul al XVIII-lea din ale cărui balcoane se vede golful — și mizeria împrejurimilor. Comparați această colecție de mare prestigiu și valoare cu sărăcia disperată a majorității populației napoletane; puneți față în față pitorescul facil al locului și țîncii desculți care umplu strada, lenjeria care atîrnă la ferestre, hoții și poliția, starul fotbalistic Maradona (la fel de adorat ca Madonna) și splendidele apusuri de soare; combinați toate aceste elemente și expoziția din Vila Campolieto devine un potențial exploziv. E un ghimpe în plus într-o țesătură socială deja roasă, sau mai bine zis demult abandonată, o provocare pe fața la adresa instituțiilor care mențin orașul într-o stare de înapoiere fără pereche în Italia (concurată poate doar de cea din Palermo) ».

În Cehoslovacia, populația numără mulți amatori de artă care își consacră timpul liber cunoașterii și practicării ei. Statul încurajează acest interes, ca pe o cale de dezvoltare armonioasă a personalității. Se consideră astfel că în 1970 erau în Cehoslovacia circa 167.000 de « amatori » iar în prezent cifra lor a urcat la peste 405.000. Semnificativ este de asemenea că aproape jumătate din ei sînt tineri sub 19 ani.

Pentru ca numeroasele șantiere de construcții care schimbă aspectul orașelor cehoslovace să nu amenințe monumentele arheologice de mare valoare, a luat ființă de curînd un « Serviciu de salvare a monumentelor ». Acesta supraveghează săpăturile pentru fundația construcțiilor și implantarea rețelelor de apă, gaz etc. La scurt timp de la înființare, serviciul a descoperit în cadrul unui șantier din comuna Dolni Liboc din apropiere de Praga urmele unor construcții și fragmente de obiecte de artă datînd din neolitic (aprox. mil. 4 î.e.n.) *(La vie tchécoslovaque* nr. 7/1985).

Anul acesta, între 21 martie și 21 mai a avut loc cea de-a 13-a ediție a Bienalei de la Paris. Cîteva date în rezumat: a fost inaugurată marea sală de la Villette; suprafața ocupată a fost de 20.000 m²; artele plastice au fost cel mai bine reprezentate — în interior și în spații deschise au expus 120 de artiști din lumea întreagă; artă conceptuală, arte povera, transavangardă, figurația liberă, fun, graffiti, artă abstractă și un omagiu lui Michaux; lucrări de mari dimensiuni: un Baselitz de 9×14m, un Immendorf de 3,50 m, un Buren de 14 m, o instalație monumentală de Mario Merz;





Keith Haring a acoperit cu graffiti o mare suprafață iar Philippe Druillet a « desenat » stația de metro Pantin; instalații sonore în « containere » de Takis și Cage; a fost organizată o expoziție de fotografii ale arhitecților, reporterilor și artiștilor; bienala a avut peste 200.000 de vizitatori.

O galerie din Budapesta a organizat o expoziție cu sculpturile de piață publică realizate în Ungaria din 1945 încoace (este vorba despre una din expozițiile de amploare care au marcat sărbătorirea a 40 de ani de la eliberarea țării). Expoziția a cuprins 70 de lucrări și două sute de fotografii, deci o selecție din cele 800 de sculpturi care au îmbogățit arta maghiară în perioada menționată. La începutul secolului Budapesta era deseori numită « orașul cu statui urîte ». Criticii publicației de artă *Művészet* (iulie, 1985) sînt de părere că lucrurile s-au schimbat mult: noile monumente, reprezentări de mari personalități și ansambluri decorative împînzesc orașul. Între ele sînt multe opere de artă valoroase. Cu toate acestea, cronica expoziției pune sub semnul întrebării alegerea celor 544 de lucrări reproduse în catalog și pretinde o mai bună argumentare analitică a afirmațiilor pozitive generale cuprinse în textul de deschidere.

Anii '80 sînt pentru artele decorative o epocă de înflorire și de diversificare fără precedent, fără prejudecăți și fără o ordine anume. Strălucirea lor a găsit anul acesta mai multă înțelegere la administratorii bugetului național francez și astfel sînt pe cale de a se deschide două muzee: cel de arte decorative care se redeschide, de fapt, într-o nouă formulă, avînd 1500 m² în plus, ce vor adăposti pe creatorii de marcă ai secolului XX și Muzeul modei, a cărei inaugurare a fost fixată pentru luna decembrie. Numerele din martie-mai ale revistei *Maison française* ilustrează din plin preocuparile pentru o bună prezentare a mișcării artelor decorative actuale în aceste muzee.

https://biblioteca-digitala.ro

«tripla nostalgie»

călin dan

Flash Art — o revistă ce împinge competența pînă la bulimie informațională și rafinamentul pînă la dogmă constructivă, realizează un număr « tactic » asupra avangardelor, fără a lăsa impresia că tematizează în acest sens. De la trans-avangardă (graffiti, neoexpresionism) pînă la fenomenele anilor 50 și 60—70 sînt dezbătute modalitățile în care se accelerează fenomenul istoricizării artei contemporane. Nimeni nu vorbește despre asta, dar tema numărului este nostalgia.

1. În « Criza interpretării », trecînd ușor peste propria afirmație, conținută în titlu și schițată apoi ca figură retorică de apropiere (prin clișee de tipul: « o profundă criză în critica de artă și în orice interpretare a artei »; « vorbirea despre artă nu are nimic comun cu ceea ce fac artiștii» « tratamentul științific aplicat artei înseamnă sfîrșitul interpretării » etc.), Armin Wildermuth face o întinsă discutare a trans-avangardei, cu aplicație la trei grupări: Heftige Malerei — Berlin (Salomé, Bernd Zimmer, Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Luciano Castelli, mai vîrstnicii Hödicke și Koberling); Mülheimer Freiheit — Köln (Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Adamski, Peter Bömmels); Situation Switzerland — Zürich (Martin Disler, Anselm Stalder, Miriam Cahn, Josef Felix Müller, Klaudia Schifferle ș.a.).

Se face distincție între extaza senzuală a berlinezilor, nihilismul brutal și detașarea față de cultură a celor din Köln și angajarea fermă pe plan ideologic individual a elvețienilor (prin Meret Oppenheim și Heidi Bucher, de pildă, s-ar dezvolta, pentru prima dată în transavangardă, o estetică matriarhală !). Din punct de vedere formal, sursele ar fi: a) culturile africane, orientul, India; b) comentariile la Miró (?); c) recurgerea la modalitățile artei copiilor (figurarea unei realități dincolo de coordonatele spațio-temporale firești).

Ceea ce îi reunește pe acești artiști este așa numita « auto-tematizare », de fapt o discuție, prin pictură, despre însăși condiția creatorului. Dincolo de insertul biografic și de impactul realității și/sau culturii, lucrările sînt un discurs menit să prezinte imaginea ca imagine tot așa cum ele îl figurează pe artist ca artist, tot așa cum acești tineri nu vor să fie altceva decît pur și simplu pictori. Mai sînt menționate, ca motivații de bază ale trans-avangardei: criza producției de artă, ducînd la o criză a imaginii, imaginea trivială fiind asumată ca satiră sau ca « democratizare » a vizualului; brutalitatea — norma vieții socio-economice (a pieții de artă inclusiv), ducînd la o brutalitate a expresiei, fapt ce a generat și termenul de neo-expresionism (refuzat, evident, de preopinenți, ca incomplet revelator). Saturația presiunii exercitată de arta conceptuală (după Adamski, problematica actualei forme de pictură o constitue « transformarea artei conceptuale »), și, am zice noi, de artele efemere (performanța), contribuie deasemenea la ivirea acestui nou nivel al avangardei continue.

Ceea ce ocrotește trans-avangarda de pastișarea superficial-obraznică a unor avangarde mai vechi (și dramatice) este, după a noastră părere, angajarea terenului mereu agitat al « subculturilor urbane » (homoerotica, fenomenul punk, disco, ș.a. marginalități, precum și perfecta obiectivare (funcționalitate, cinism) cu care sînt privite mecanismele artei, de la criza și succesiunea stilurilor, pînă la bursa prețurilor și tehnica succesului. Rapiditatea afirmării, ca și apariția unor articole apologetice, de tipul celui ante-menționat, sînt semnele îmbătrînirii celui mai rapid afirmat fenomen al ultimilor 40 de ani.

2. Gîndind în limba filosofiei și formulînd într-o subtilă și elegantă engleză Denys Zacharopoulos teoretizează în « Arta povera azi » pe marginea unui fenomen asimilat de muzee împotriva voinței celor care, tineri acum 20 de ani, radicalizau arta pe calea « sărăciei ». Cu un ton entuziast sub care se ghicește melancolia sînt evocați caii și focurile lui Kounellis, proliferările lui Mario Merz, experiențele, performanțele, ambientele semnate de Pistoletto, Boetti, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro sau Zorio. Desigur, ștafeta e preluată (în forme discutabile însă) de tineri ca Pierpaolo Calzolari, dar în arte povera artiștii sînt « încă » tineri, sau contemporani cu tinerii. Trans-avangarda practicată de tineri a fost lansată (după 1978), ca « arta anilor'80 ». Arta povera nu se leagă deodată de un moment sau un deceniu, transgresînd astfel ordinea muzeului contemporan, constituit ca un aranjament de avangardă. Dacă trans-avangarda (apud Wildermuth) necesită o analiză fenomenologică, arte povera cere o apropiere pragmatică, la nivelul empiric. Dihotomia între ceea ce simțim și ceea ce înțelegem fiind abolită, « a fi » nu este un verb, ci o stază — arte povera există ca auto-chestionare, punîndu-se pe sine ca problemă, (ceea ce condiționează existența unei culturi vii, asimilate, este nu proiecția sa în viitor — ceea ce ar defini ca avangardă — ci calitatea sa de prezență imediată și continuă. Pictorii trans-avangardei descoperă azi violența viziunii narative, dar aceasta nu înseamnă sfîrșitul poeziei. Și așa cum poezia e alcătuită din toate limbajele, fără a avea vreunul, arta există și e făcută în orice limbaj, fără a-l poseda pentru sine. Aceasta e minunata ei sărăcie: există fără a avea. Studiul de o remarcabilă altitudine estetică al lui Zacharopoulos rămîne, finalmente, un panegiric la fenomenele asimilate de succesiunea avangardelor. Arte povera a avut puterea — rară, unică — de a nu se clasiciza, izolîndu-se într-o orgolioasă marginalitate.

3. « Cine e Yves Klein? » întreabă, într-o sfidătoare oratorie Pierre Restany, prieten și apologet al artistului dispărut în 1962, la Paris, în vîrstă de numai 34 de ani. În fulguranta sa evoluție pe cerul (evident albastru ultramarin) al artei contemporane, Yves Klein și-a ales rolul de profet al unei noi direcții de cercetare estetică. Prezența sa a catalizat energii încă șovăielnice, de la Zero Groups (Düsseldorf), la grupul Noilor Realiști (înființat în 1960 de însuși Restany, sub influența triadei Raymond Hains-Tinguely-Klein), de la Neuman și Reinhardt, la Manzoni și Piene. Principiile bazice ale demersului său: mutațiile cele mai importante pe care era tehnologică, electronică etc. le determină asupra speciei umane se produc la nivelul sensibilitate-emoție-percepție; coroborînd la aceasta transgresarea oricăror limite ale imposibilului tehnic în lumea mileniului trei (instalarea « Edenului tehnologic ») rezultă necesitatea antrenării sensibilității umane în vederea unor noi tipuri de comunicare. Arta va fi un limbaj sintetic, al purei emoții și al comunicării într-un prezent continuu. În lumina aceasta, acțiunile lui Y.K. nu sînt experimente, ci fenomene ale cunoașterii.

Primul element concret al acestei estetici este culoarea, înțeleasă ca vehicol senzorial al unor energii cosmice difuze în spațiu și pe care monocromiile lui K. le concentrează într-un nucleu determinant al reflecției (meditației). Din 1956, artistul optează pentru limitarea la albastrul ultramarin, culoare simbolică a purității transcedentale, a ordinii cosmice, a neantului cosmic. 1957 e anul inaugurării oficiale (cu cîtă ironie oare?) a perioadei albastre la Galeria Apollinaire din Milano. În 1958 Y.K. face un pas mai departe pe un drum ce își deconspiră de acum (am zice noi) sursele, inaugurînd în fața a 2.000 de invitați, zidurile goale ale galeriei Iris Clert (Paris), în expoziția Căii. Fastul este reintegrat prin aducerea rozului și a aurului alături de albastru, într-o cromatică « rozi-cruciană ». Apoi vine scandalul antropometriilor, cu pensule vii (femei nude îmbăiate în vopsele) ce își lasă amprenta trupească pe mari pînze, în tumultul unei orchestre de cameră și în tăcerea siderată a spectatorilor. Totul dirijat, evident, de Y.K. În 1959 vine rîndul arhitecturilor de aer, cu structuri realizate prin jeturi de aer comprimat — utopică feerie a levitației universale. Duminică 27 noiembrie 1960, în cadrul celui de al III-lea Festival al Artei de Avangardă (Paris), Y.K. publică Dimanche: Le Journal d'une seule journée, înfățișînd pe prima pagină « Pictorul Spațiului lansat pe Cale » — o fotografie a sa zburînd peste acoperișuri suburbane. Reliefurile Planetare, fanteziste globuri pămîntești, vor fi confirmate de primii astronauți — din cosmos pămîntul se vede albastru. Încununarea acestui sistem simbolic îl constitue sculpturile și picturile de foc, realizate prin procedee simple, cu ajutorul unor jeturi de gaz incandescent (1961). În ultimile luni de viață, lucra la portrete sculpturale realizate prin prelevarea de mulaj după model. Singura lucrare finalizată — portretul lui Arman.

Este remarcabilă coerența mesajului său, perfecta logică a derulării evenimentelor, în intervalul 1946 (anul revelației « impregnării » simbolice prin culoare) — 1962. În nici 20 de ani acest inițiator al « școlii sensibilității » a furnizat datele premonitorii unor fenomene ca pictura minimală, arta corporală, performanța, arta conceptuală, punînd bazele unor direcții importante ale cercetării într-o « estetică a concretului » (cum ar fi: investigații în ambientul natural/artificial, dematerializarea obiectului artistic/acțiunii artistice, utopiile ecologice, arhitectura futuristă, etc.). Ignorînd modelele spirituale asiatice (cu Tantra Yoga, Zen), ca și apropierile — necesare — de contemporanii americani și europeni, Pierre Restany refuză să așeze imaginea prietenului său într-un context istoric, păstrînd în redarea imaginilor și entuziasmelor propriei sale tinereți, același lirism bătăios, cu care scria în 1960 Manifestul Noului Realism.

simeze

luna iulie 1985

Alba Iulia: Expoziția « Peisaj și natură statică » 17 iulie — 8 august, Galeria de artă a U.A.P. — (20 artiști).

Arad: Expoziția retrospectivă « N. Chirilovici » — 42 lucrări, pictură, Galeriile de artă « Alfa » ● Expoziția omagială « 20 de ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. » 7 artiști — Muzeul județean Arad ● Expoziția colectivă — faza interjudețeană a Festivalului Național « Cîntarea României » — Galeria de artă Timișoara, (23 artiști)

Baia Mare: Expoziție colectivă — Galeria de artă Baia Mare (13 artiști) ● Expoziția colectivă cu participanții la faza inter-județeană a Festivalului Național « Cîntarea României » — Muzeul de artă Cluj-Napoca, (30 artiști)

Brașov: Expoziția personală Cazacu Constantin, Galeria de Artă « Victoria » — 50 lucrări ● Expoziția omagială — Galeria de artă « Victoria » (36 artiști) ● Expoziție tematică — — pictură și grafică, Clubul Intreprinderii de camioane Brașov (20 artiști)

Buzău: Expoziție de grafică « Atelier 35 » — Muzeul Orășenesc Rm. Sărat (8 artiști)

Cluj-Napoca: Expoziția Simpozionului național de creație (porțelan), Muzeul etnografic al Transilvaniei Cluj-Napoca ● Expoziția personală Veress Pal — Hotel Condor — Mamaia ● Expoziția personală Carol Pleșa — Galeria Mică a U.A.P. Cluj-Napoca

Galați: Expoziția colectivă pictură și sculptură (18 artiști) ● Expoziție omagială pictură (20 lucrări) ● Expoziția personală Mihai Dăscălescu — pictură (54 lucrări)

Iași: Expoziție colectivă omagială — Sala « Victoria » ● Expoziție colectivă pictură și grafică, Galeria Lăpușneanu

Mc. Ciuc: Expoziția omagială — pictură, grafică, sculptură, textile, ceramică — Casa Municipală de cultură a Sindicatelor

Deva-Petroșani: Expoziție omagială pictură, sculptură, grafică, Galeria de artă

Ploiești: Expoziție de desen și gravură (16 artiști)

Pitești: Expoziția de grup « Atelier 35» (8 artiști) ● Expoziție omagială

Sibiu: Expoziție omagială — pictură, sculptură, grafică (16 artiști)

Tg. Mureș: Expoziția personală Kakony Csilla — pictură, Galeria Mică

Brăila: Expoziția omagială — grafică, pictură ● Expoziție tematică — pictură, grafică, Casa corpului didactic, Brăila

Tg. Jiu: Expoziția omagială « Brâncuși », Muzeul de artă al Județului Gorj — (7 artiști)

https://biblioteca-digitala.ro

calendar

MIRONESCU Ştefan Virgil — pictor
n. 1904, Sept. 24.
Academia de arte frumoase Bucureşti (1924—1927) cu St. Popescu, G. D. Mirea, Costin Petrescu, Fr. Storck, Paciurea.
Debut: 1925.

LĂZĂRESCU Maria — artist decorator
n. 1910, Sept. 1 la Bucureşti.
Academia de arte frumoase Bucureşti, cu Cecilia Cuţescu Storck.
Debut: 1934.
1962 — Medalie de argint la Expoziţia internaţională de artă decorativă Praga.

BALLA Iosif — pictor
n. 1910 Sept. 22 la Arad.
Academia de arte frumoase Budapesta (1942—1945).
Debut: 1925

BARDU Valentina — grafician, pictor scenograf
n. 1915 Sept. 1 la Chişinău.
Academia de arte frumoase Bucureşti (1935—1939).
Debut: 1943.

IACOB Gheorghe — pictor
n. 1925 Sept. 5 la Meteleu (Buzău).
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» Bucureşti (1946—1953) cu N. Dărăscu, Jean Al. Steriadi, B. Caragea.
Debut: 1948
1958 şi 1964 — Premiul pentru pictură decernat de U.A.P.
1971 — Premiul pentru artă monumentală (U.A.P.)
1978 — Premiul pentru artă monumentală (U.A.P.)
1979 şi 1983 — Premiat la Festivalul Naţional « Cîntarea României».

COMAN Gheorghe — sculptor
n. 1925 Sept. 8 la Ploieşti.
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» Bucureşti (1948—1950).
Debut: 1950
1965 — Premiul I pentru sculptură acordat de U.A.P.
1970 — Premiul pentru sculptură la Tabăra Măgura Buzău.
1976 — Premiul pentru artă monumentală acordat de U.A.P.

VLĂESCU Gheorghe — grafician, pictor
n. 1925 Sept. 12 la Craiova.
Şcoala Populară de artă din Craiova
Debut: 1946

PETRE Marin Constantin — pictor
n. 1925 Sept. 13 la Bunget (Tîrgovişte)
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» Bucureşti
Debut: 1945

KUSZTOS Endre — pictor
n. 1925 Sept 27 la Sîngiorz de Pădure.
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu» Cluj Napoca.
Debut: 1949

ŞAINELIK Ştefan — sculptor
n. 1935 Sept. 4 la Somcuţa Mare
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu» Cluj Napoca
Debut: 1965

APOSTOL Florica — grafician
n. 1935 Sept 5 la Bucureşti.
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» Bucureşti cu Gh. Ivancenco.
Debut: 1964

KADAR Zoltan — grafician
n. 1935 Sept. 15 la Oradea.
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu» Cluj Napoca
Debut: 1959

PASIMA Dumitru — sculptor
n. 1935 Sept. 18 la Molovişte (Jugoslavia)
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu» Bucureşti cu C. Baraschi, I. L. Murnu
Debut: 1958

dans ce numéro:

Dans ce numéro consacré à l'Année Internationale de la Jeunesse sont présentés, selon des modalités différentes, environ 90 jeunes plasticiens résident à Bucarest (Adrian Guţă, pp. 7—9), ainsi que dans d'autres centres culturels et artistiques du pays: Cluj-Napoca, Tîrgu Mureş (Mihai Mitre, pp. 10—14), Tîrgu Jiu (Cătălin Davidescu, pp. 15—16), Craiova (Horia Horşia, pp. 17—18), Sibiu (Gheorghe Vida, pp. 19—20), Arad (Călin Dan, pp. 21—23), Timişoara, Oradea, Baia Mare (Andrei Pintilie, Horia Horşia, Olga Buşneag, p. 24), Iaşi (Mihai Ispir, p. 32). Enfin, la rubrique « Méridiens » se réfère aux succès remportés par des jeunes artistes roumains à l'occasion des manifestations internationales auxquelles ils ont participé.

Nadia Popovici (1911—1985)
Mihai Mitre

p. 6

Diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest, section art décoratif (1934) et du Séminaire pédagogique universitaire (1935), membre du corps enseignant (1948—1954), Nadia Popovici ouvre plusieurs expositions personnelles à Vaslui (1938) et Bucarest (1968, 1972, 1974). Entre 1960 et 1982, elle participe régulièrement aux Salons officiels à Bucarest.
Les 70 œuvres — peintures pour la plupart (natures mortes, paysages, portraits) — réunies dans l'exposition retrospective organisée au Musée des Collections, témoignent de la prédilection de l'artiste pour les fleurs — pour les fleurs des champs surtout — transposées sur la toile en de notations d'un lyrisme discret, « avec une permanente attention à la totalité, à l'ordre plastique obtenu au moyen d'un chromatisme architecturé . . . »

Petru Lucaci

p. 26

Né le 11 juillet 1956 à Arad. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, section peinture (1982). Débute en 1975. Participe aux Salons officiels de Bucarest et Arad, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes organisées à Bucarest, Timişoara et Arad.
Expositions personnelles à Arad (1975, 1976, 1980) et Bucarest (1984).
Prix et bourses: 1989 — Prix du Festival national « Hymne à la Roumanie »: 1982 —, Bourse « Ion Andreescu »; 1985 — Bourse de l'Union des Arts plastiques.

Cristina Popescu Russu

p. 27

Née le 25 septembre 1951 à Craiova. Diplômée de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, section céramique. Débute en 1975. Participe aux Salons officiels ainsi qu'à des expositions collectives et de groupe organisées à Bucarest
Exposition personnelle à Bucarest (1985).
Expositions internationales: Erfurt — Quadriennale d'art décoratif (1979); Faenza — Concours international de céramique (1979, 1980); Vallauris — Biennale internationale de céramique (1982, 1984); Piran — Biennale internationale de céramique (1982).

Rolando Negoiţă

p. 28

Né en 1955 à Braşov. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, section métal (1979). Débute en 1979. Participe aux Salons officiels d'art décoratif, à la Quadriennale des arts décoratifs (1984), aux expositions EREN (1980), « L'art du métal » (1983) ainsi qu'à plusieurs expositions de groupe (1980, 1983) — organisées à Bucarest. Exposition personnelle à Bucarest (1983). Participe au Concours international de bijoux à Jablonec — Tchécoslovaquie (1983).

Marian Zidaru

p. 29

Né en 1956 à Baloteşti-Ilfov. Diplômé de l'Institut d'Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, section sculpture (1981). Débute en 1979. Participe régulièrement aux Salons officiels, aux expositions des Jeunes artistes ainsi qu'à de nombreuses manifestations collectives et de groupe organisées à Bucarest, Suceava, Braşov, Craiova et Athènes (Galerie Epipeda, 1984).
Exposition personnelle à Bucarest (1983).
Expositions internationales: Ravenne — Biennale du bronze « Dantesca » (1983); Rijeka — IXe Biennale de dessin ((1984); Torun — Biennale de dessin (1985); Cleveland — VIIe Biennale de dessin, (1985); Rotterdam — Exposition collective (1985).
Participe aux symposiums de sculpture organisés à Măgura (1981), Costineşti (1982), Athènes (Skironio Museum, 1985).
Prix et bourses: 1979 — Prix de la revue « Amfiteatru », Bucarest; 1984 — Prix « Atelier 35 », Bucarest; IIe Prix de la Biennale de dessin, Cleveland; 1982 — Bourse de l'union des Arts plastiques, Bucarest; 1984 — Bourse d'études en Italie.
Oeuvres d'art monumental à Alexandria (1981), Suceava (1982), Costineşti (1982), Reci-Covasna (1983), Bucarest (1983).

Marilena Preda Sânc

p. 30

Née le 17 avril 1955 à Bucarest. Diplômée de l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, section peinture (1979. Spécialisée dans la restauration (1980). Débute en 1979. Participe aux Salons officiels ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes organisées à Bucarest, Braşov, Bacău, Cluj-Napoca, Craiova, Timişoara, Sf. Gheorghe. Expositions personnelles: Bucarest (1979, 1980, 1981, 1983). Exposition de groupe: — 1985 — « Trois jeunes artistes », New York (Bibliothèque roumaine). Expositions internationales: Barcelone — Concours de dessin « Joan Miró » (1981); Bilbao — ARTEDER '82; Nürnberg — Triennale internationale des jeunes artistes (1982); Yokohama — « Mail Art » (1982); Milan — Concours d'art graphique « Amici del Pomero » (1983), Budapest — Club des jeunes artistes (1984); Kyoto — « Impact Art Festival (1984); Tuzla — IIIe Biennale INTERBEP (1984); Sofia — Compétition internationale des jeunes artistes (1984); Florence — « Mail Art » (1984, 1985); Ljubljana — International Art Collection « Junij » (1984); Ciudad de Mexico — « Maraton de arte » CORREO'84.
Prend part au Symposium de peinture de Kazanlak (Bulgarie) — 1984. Prix et recompenses: 1978 — Bourse « Ion Andreescu », Bucarest; 1981 — Prix « Atelier 35 », Bucarest; 1983 — Médaille « Amici del Pomero », Milan.

Cătălin Guguianu

p. 31

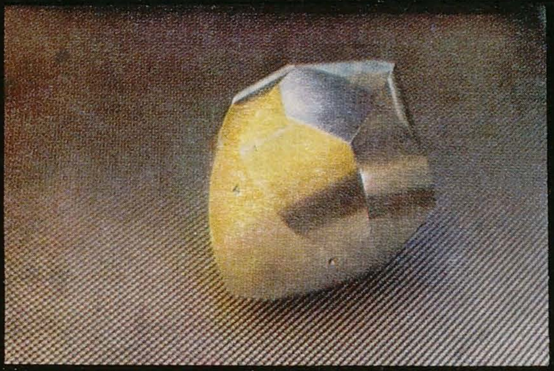
Né le 25 novembre 1952 à Bîrlad. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1980). Débute en 1981. Participe aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres expositions collectives et de groupe organisées à Bucarest. Exposition personnelle à Bucarest (1984).

Bogdan Bârleanu

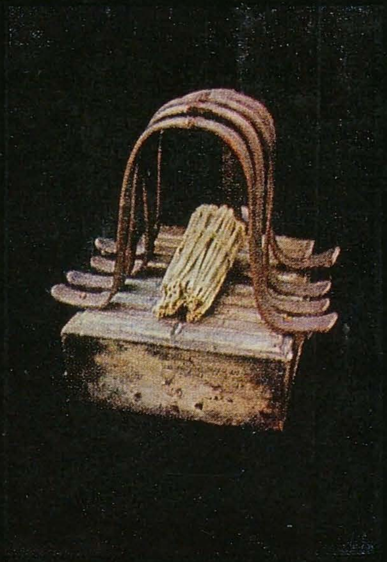
p. 32

Né le 21 octobre 1954 à Jassy. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Débute en 1977. Participe régulièrement aux Salons officiels ainsi qu'aux expositions régionales et collectives. Expositions personnelles à Bucarest (1982) et Jassy (1982, 1983, 1984, 1985). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1979 — Lublin; 1982 — La Haye, Athènes; 1983 — Belgrad; 1984 — Pologne, Tchécoslovaquie, R.D.A., Bulgarie, R.F.A.; Biennale internationale des jeunes artistes, Sofia (1984).
Prix: 1978 — Ier Prix de la Biennale de peinture « Lascăr Vorel », Piatra-Neamţ; 1984 — Ier Prix de la Biennale de peinture « Voroneţiana », Suceava; Diplôme d'honneur du Jury de la Biennale internationale des jeunes artistes, Sofia.

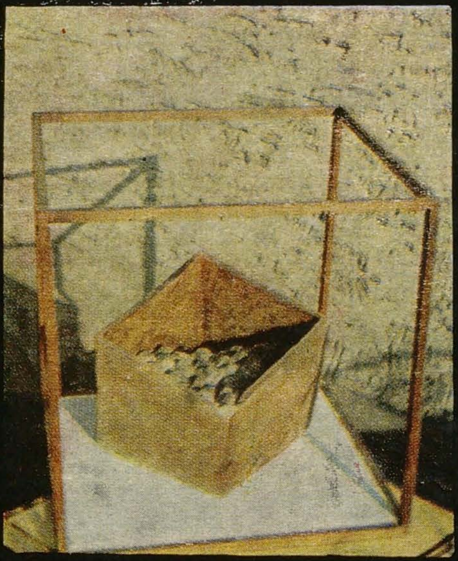
https://biblioteca-digitala.ro



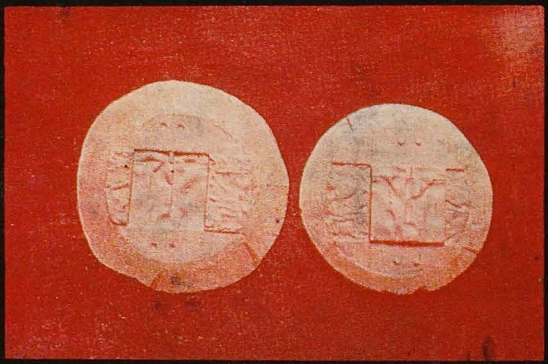
Laurențiu Ruță



Monica Ţoch



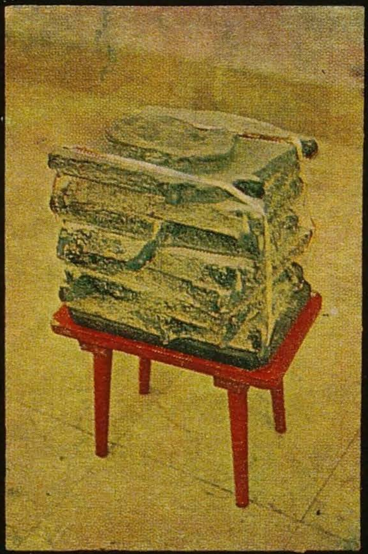
Nicolae Procopan



Alexandru Păsat

Adriana Popescu

Ioan Sumedrea



Titu Toncian

Rodica Fulger Ruță

https://biblioteca-digitala.ro